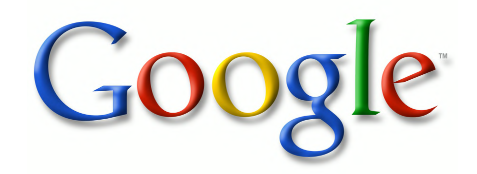


HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÈMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Música y poesia
En una misma lira tocaremos.
(*Iriarte.—Poema de la música.*)

TOMO SEGUNDO.

Año de 1856.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.; calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 40, piso principal.

INTRODUCCION.

¿Que es el salmo sino un órgano de la virtud que tocado por David con el plectro del Espíritu Santo, hace que en la tierra resuene la dulzura de la celestial melodía?

(*San Ambrosio.*)

Fé, ciencia y religion.... son luminosos
Faros que por las varias latitudes
Nos guian de estos mares procelosos.
« ¡ Voga ! » nos dicen con su luz no dudes
« ¡Voga!» y, pilotos de arte y esperiencia,
Vamos haciendo escala en las virtudes.

(*José Zorrilla.*)

Cuando nuestra nacion se ha ostentado siempre orgullosa en primera línea como católica : cuando nuestros maestros compositores de música, han adquirido un nombre europeo en el género sagrado; y cuando vemos por desgracia el abandono en que yacen las capillas y colegios de música de nuestras magníficas y suntuosas catedrales y colegiatas; nos ha parecido oportuno en la introduccion de nuestro segundo tomo, hacer una reseña histórica del

canto eclesiástico en general, tanto por lo antes alegado, cuanto por la parte de gloria que en ello nos ha cabido.

Como católicos, nuestro deber es narrar la grandeza del culto cristiano confiado á la música; y como españoles, escribir con orgullo todo lo que tienda á ensalzar la religion de nuestros padres, que es la nuestra, es la española; basada en la Iglesia católica, apostólica y romana.

Todo cuanto existe grande en el mundo, ha querido parecerlo mas por medio de un orígen sublime y remoto: no ha sucedido lo mismo con el grande orígen del cristianismo, y de la Iglesia católica. Jesucristo nació en un estáblo, y la iglesia universal apareció en el mundo sobre las catacumbas, en donde los cánticos animados por la fé, hicieron temblar á las deidades del paganismo en sus templos de mármol.

La primera iglesia cristiana fue la de Jerusalen, compuesta de judíos de todas clases y condiciones, y estos cantaron los salmos de David, con la misma modulacion que los cantaban en el templo de Salomon, y con las mismas cantilenas escogidas por aquel santo Rey, aunque en idioma siríaco.

Este canto, pasó desde las iglesias de Judea á las de Asia, y conforme se propagaba en las asambleas cristianas que se iban formando de gentiles, los judíos lo viciaban de tal modo, que por los años 70 de J. C. se perdió completamente entre ellos, con la destruccion de la ciudad de Jerusalen y su templo. Esto es confirmado por Josefo, quien asegura que el templo de Jerusalen se profanó por los judíos con toda clase de abominaciones (1).

Admitido por los cristianos tanto de oriente como de

(1) De Bello Judayco.

Occidente el referido canto de los judíos, para entonar los salmos de David y los himnos que se componian en alabanza de Jesucristo, miraron como execrables todos los tonos y modulaciones nacionales cantados por los gentiles, en sus sacrificios, fiestas y teatros. Como los sistemas músicos en que se fundaban el uno y el otro, se diferenciaban tanto en lo agradable de los intérvalos, y en los géneros cromáticos y enarmónicos desconocidos de los primeros y practicados por los segundos; la música tanto homofónea y antifónea, como sinfónica, usada en las iglesias católicas, se diferenciaba mucho de la practicada por los gentiles, no solo en la composicion, sino tambien en el modo de ejecutarla.

Este es sin duda el orígen de diferenciar la música eclesiástica de la profana; y así mismo del celoso cuidado de los Santos Padres para que no se viciase introduciéndose en la Iglesia los tonos del canto profano.

Si se nos preguntase cuales eran las modulaciones que componian aquellas primitivas cantilénas de los salmos, contestaríamos ser las mismas que hoy se usan en la Iglesia católica en el canto litúrgico, fundados en que ningun anticuário en esta materia, las ha presentado diversas hasta ahora. En los breviarios mas antiguos de España, se hallan los salmos iniciados con las mismas cantilénas que se cantan hoy. (1)

El orígen del canto litúrgico fué el canto de los antiguos hebreos, ó mas bien, el escogido por David para norma de sus sagradas poesías; y sobre sus aires, compuso y mandó componer tanto las modulaciones que adornaban el canto melódico, como las armonías simultáneas que las acompañaban, ejecutadas por las voces y los ins-

(1) Véase el breviario Mozarabe publicado por el cardenal Lorenzana.

trumentos; resultando de todo el conjunto, los *dulces modos* que refiere el eclesiástico. Por estas razones, sin recurrir á la ciencia infúsa de los apóstoles y discípulos, debemos considerar á los judíos instruidos en el canto litúrgico de la Sinagóga, cuando no en todo, por lo menos en el de los salmos que precisamente debian cantar al comer el cordero Pascual.

El autor de las 146 cuestiones á los Ortodoxos, insertas en las obras de San Justino mártir, que floreció, segun Oudino entre el IV y V siglo, (1) en la cuestion 107, dice entre otras cosas concernientes á la música eclesiástica: que no obstante haber la santa Iglesia repudiado el baile usado por los judíos en su templo, conservaba el canto de los salmos, porque la melodía con que se cantaban estos, era la palabra de Dios, la que cantada por hombres piadosos, conseguia conducir el alma á las virtudes y á la piedad. (2) San Isidoro nos ha dejado escritas las siguientes palabras: «David fué especialmente escogido por Dios para componer los salmos y el tono con »que se cantaban; y la Iglesia católica por este motivo, »se vale de su mismo salterio y de la melodía de sus suaves cantilénas, para que los ánimos se muevan mas fácilmente á la compuncion.» (3) Cornelio Alápide afirma lo mismo diciendo: «Dios por medio de David compuso »los salmos y sus melodías, para que los cantase no solo »la Sinagóga judáica, sino tambien la Iglesia católica en »todo lugar, y por todas las naciones diversas que la »componen y compondrán hasta la consumacion de los »siglos.» (4)

(1) De Scriptor Ecclesiast. tom. 1.° pág. 202.
(2) In apendic. 1. Oper. San Justin martir, pág. 502.
(3) Lib. de Offici. cap. 7.
(4) Gomont. in Cap. 47. ver 11. Eclesiast.

San Ignacio mártir discípulo de los apóstoles, y educado por ellos desde su mas tierna edad, siendo obispo de Antioquia segun San Gerónimo el año X del imperio de Trajáno, y el 108 de Jesucristo, en su carta á los de Efeso y á los romanos, hace mencion del canto eclesiástico. (1) Casi todos los padres de la Iglesia griega y latina, refieren de una manera particular el canto litúrgico de sus respectivos tiempos; y hasta los mismos gentiles lo atestiguan. Plinio el jóven, siendo procónsul de la Bitinia, escribió una carta al emperador Trajáno, y entre otras cosas sobre economía cristiana, le decia; que despues de varias pesquisas, no habia hallado en los cristianos, esceptuando el no querer sacrificar á los dioses del imperio, sino el reunirse en dias sañalados antes de amanecer para cantar himnos en alabanza de J. C. su Dios. (2)

El apóstol San Pablo y su discípulo Silas, despues de haber sido azotados en la ciudad de Felipos en Macedonia, fueron llevados á una estrecha prision, y en ella hicieron resonar con sus cánticos los oscuros calabozos. (3)

Santiago el menor, en su epístola católica, aconseja á los fieles que gozan de un ánimo tranquilo, canten salmos en honra de Dios. (4)

Luciano en su Filopatrò dedicado al mismo emperador, introduce un cristiano, y le hace hablar en estos términos: «Nosotros somos capaces de pasar diez dias sin »comer ni beber, y despues de este largo y penoso ayuno, »velar toda una noche y pasarla cantando himnos...» (5)

En las grutas de la Thebaida, en sus cavernas, en el

(1) Ad Efesios. tom. 2. ad romanos pág. 27 núm. 2.
(2) Carta á Trajáno.
(3) Act. Apost. cap. 16. vers. 25.
(4) Epist. Cathol. cap. 5 vers. 13.
(5) Pag. 64.

fondo de sus rocas, se oian los cánticos de oracion al Dios de los cristianos, cánticos de la fé y de la penitencia de los Pablos, Antonios y Atanasios, espejos de nuestra religion cristiana.

San Pablo en sus cartas á los Efesios, á los Colosenses y Corintios, exorta á los cristianos á cantar salmos, himnos y cánticos para dar gloria al altísimo. (1)

San Dionisio Areopagita, discípulo del apóstol de las gentes, no solo cuenta el canto de los cristianos de su tiempo, sino el órden con que se cantaba, y los efectos que causaba en los oyentes, del siguiente modo: «el »obispo entonaba la sagrada melodía, y el coro compues»to de todo el clero, proseguian el canto: (2) la modula»cion de los salmos se cantaba en todas las funciones ecle»siásticas sin omitirse jamás (ó muy raras veces) por estar »unidas á ellos sustancialmente; por cuyo motivo no se »debe dejar por otra en ningun tiempo, por ser esta con »que se cantan, entre todas la mas devota y mas santa: (3) »sus efectos son tales, que unen las afecciones de todos »los fieles como en una concorde danza en amor de Dios y »del prógimo, y los dispone para recibir los santos sacra»mentos.» (4)

El modo de cantar los salmos con las cantilénas prescritas desde sus principios, fué de cuatro maneras diversas: 1.ª Cantando uno solo. 2.ª Cantando los fieles á un mismo tiempo. 3.ª Comenzando el obispo ó presidente del coro la sagrada melodía del salmo, hasta concluir el primer período, y desde allí en adelante cantar todos juntos hasta la conclusion del versículo. 4.ª Alternando los versículos divididos los cantores en dos coros.

(1) Cap. 3. v. 19 ad Efes.—Cap. 16 ad Colec.—Cap. 14 ver. 20 ad Corin.
(2) De Coclet. hierarchi Cap. 3. pag. 283.
(3) Id. pag. 27 núm. 2.
(4) Id. pág. 288.

Casiano dice, que la primera manera de cantar los salmos era comun en todos los monasterios de Egipto. (1) Estas son sus palabras: «El que cantaba los salmos estaba »en pié puesto en medio del coro, y todos los demás mon»ges de la congregacion estaban humildemente sentados, »meditando con toda la atencion del corazon sobre las pa»labras del salmo que se cantaba. Los salmos cantados »eran en número de doce, y los cantores solo cuatro: can»taba cada uno de ellos tres seguidos, y en llegando al »último salmo, cantaban todos los monges juntos, con »canto antifónio; y al fin de él, añadian el *Gloria pa»tri*, etc.»

De la segunda manera de cantar los salmos en el primer siglo de la Iglesia, hace mencion San Hilario (2), y San Juan Crisóstomo. (3)

De la tercera manera llamada por los latinos *Succinere*, porque consistia en que el mas perito en el canto llamado *Phonascus* ó *Prœceutor* principiaba el versículo, y el coro se unia á él en la primera cláusula, hacen mencion los mas de los escritores antiguos. San Basilio describiendo las varias maneras de cantar los salmos de maitines, dice: «Dése el encargo de proponer la cantiléna »del salmo á uno de los espertos en la música, y todo el »coro le seguirá. (4)» Teodoreto, Sócrates, Sozomeno, y Epifanio, son de opinion que el canto *Succinente*, tuvo su orígen en Alejandría en tiempo de San Atanasio, (5) pero el autor de las *Constituciones eclesiásticas*, le dá mucha mas antigüedad. (6)

(1) Institucio. monast. lib. 2. cap. 12.
(2) In psal. 65. pág. 332.
(3) Hosmil. 36. in 1. cor. pag. 653.
(4) Epist. 63, ad Neotasar. pag. 96.
(5) Teodoreto. S. C. B.— Socrates L. 2. Cap. II.—Sozomero L. 3. C. VI.— Epifanio Historia Scolast. trip. L. 3. cap. II.
(6) Lib. II. cap. 57.

De la cuarta manera de salmeár, divididos los cantores en dos coros, cantando el salmo alternando los versillos llamándose por esto, canto responsorial, tenemos el testimonio de Sócrates y Niceto para darle tanta antigüedad como á san Ignacio mártir (1) obispo de Antioquía, que fué el inventor del canto antifónio. (2)

Este canto artificioso, es probable fuese ejecutado por cantores hábiles en la música, y con esta nuevas melodías cantasen un verso, y el coro compuesto de los fieles congregados, entonase otro con el canto homofóneo ó simple melodia. De esta práctica quizás tenga orígen el confundir no pocos escritores eclesiásticos, el canto antifónio con la práctica de cantar los salmos alternando los versos entre dos coros.

No es tampoco imposible el que san Ignacio añadiese para sostener las voces que cantaban la antifonía y guiarlas con la mas ó menos velocidad de los sonidos que componian sus adornos, las armonías de las cítaras. Nos fundamos para esto, en las siguientes palabras del mismo santo: «Falta que vosotros concurrais á la sentencia de »vuestro obispo, lo que se conseguirá: porque vuestro me»morable presbítero, de tal manera está unido al obispo, »como las cuerdas á la cítara. Porque en vuestro senti»miento y concorde amor, Jesucristo nos canta; pero cada »uno de vosotros (en esta música) es preciso que formeis un »solo coro, el que siendo consonante por la concordancia »recibiendo la melodía de Dios en la unidad, cantais acordes por Jesucristo á su Dios Padre.» (3) En estas palabras se nombra la cítara, instrumento capaz de producir la ar-

(1) Sócrates lib. 2, cap. 8.—Niceto, Tfles, orthodox. fid. lib. 5 cap. 31.

(2) San Ignacio adornó las simples cantilenas de los salmos ya usada en su tiempo, con algunas sencillas glosas sin que estas las alterasen sustancialmente.

(3) Epíst. divi. Ignatii mart. tom. II.

monía simultánea; de la consonancia formada por el coro de cantores; y de la melodía ó canto antifónio unido á la armonía, que son las tres partes que componen el canto sinfónico, del cual hacen mencion la mayor parte de los escritores eclesiásticos. Por lo referido creemos que el canto antifónio acompañado de armonía simultánea, y del sonido de las cítaras, era muy conocido sino de todos los cristianos que componian las iglesias del Asia, por lo menos de los de Antioquía y Efeso.

El motivo de admitir san Ignacio en el canto de la salmodia toda esta pompa musical, fué sin duda para manifestar á los Nicolaitas y á los Gnosticos que habian abandonado en sus asambleas la salmodia de David y su canto, el grande aprecio que los católicos hacian de estos cánticos divinos. (1)

La sinfonía instrumental estuvo en uso desde últimos del siglo primero por lo menos, hasta mucho despues del martirio del ante dicho san Ignacio; y su abandono fué sin duda por el abuso que los Valentinianos hacian de ella, confirmándose nuestra opinion con las palabras de Tertuliano, el que hablando de estos, dice, que no solo variaron los tonos de los salmos, sino los salmos mismos. (2) San Justino mártir que floreció en el siglo segundo, se espresa en estos términos: «En las iglesias se ha dejado el uso de los instrumentos músicos, quedándose con el simple canto de las voces.» (3) El autor de las cuestiones atribuidas al mismo santo, asegura que se abolieron los instrumentos músicos en tiempo de san Justino. (4)

Desde el tiempo de este santo hasta principios del si-

(1) Pameli. not. ad resulia. pag. 320.
(2) Pameli. soc. citat.
(3) San Justin. Epist. 10.
(4) Addicci. ad. oper. San Just. question. 102.

glo cuarto época de Constantino el magno, tanto en las iglesias de Oriente como de Occidente, puede asegurarse que los salmos de David se cantaron con los dos géneros de música, homofóneo y antifonio, sin acompañamiento de instrumentos, siendo estos usados solamente entre los hereges de aquellos tiempos, con los modos musicales de sus teatros y fiestas.

La iglesia de Antioquía que conservaba con toda la pureza el canto homofóneo primitivo de los salmos y el antifónico compuesto por su obispo san Ignacio, se vió privada de él á últimos del siglo tercero por Pablo Samosateno, en su género y en la manera de cantarlo alternado entre dos coros, segun Sócrates y el Pagio. (1) No se contentó con esto solo dicho Samosateno, sino que mandó cantar en su iglesia el dia de Pascua, y en lugar de los salmos de David, ciertas canciones en alabanza suya, compuestas con música la mas profana, y ejecutada por mujeres con toda la afectacion teatral. Por este atentado, mas que por algunos dogmas heréticos que sostenia, fué condenado en el segundo concilio de Antioquía celebrado por los años 270 de J. C. segun se infiere de la carta que los PP. del referido concilio escribieron á san Dionisio Papa. (2)

Infestaban el canto litúrgico de la iglesia por estos mismos tiempos, los Melecianos que fueron condenados en el concilio primero de Nicéa celebrado á principios del siglo IV. Contra estos sectarios, declaróse en guerra san Atanasio segun Teodoreto, (3) porque cantaban los salmos con unas melodías á mas de estremadamente profanas, muy ridículas, al compas de las cuales y del repique de mu-

(1) Socrat. Lib. 2. cap. 8.—Pagio critic. in Baroni. anno 400. n.° 10.
(2) Coleccio. Concilior. tom. 1. pag. 212.
(3) Teodoret. lib. 4. heretica, fabular. tom. 2. pag. 432.

chas campanillas, acompañadas de un ruidoso palmoteo, bailaban y saltaban sin tino.

Los Donatistas, cuyos errores fueron condenados primeramente en el sínodo de Roma celebrado el año de J. C. 313, en el pontificado de san Melquiades, y despues en el de Arlés tenido el año siguiente siendo sumo pontífice san Silvestre, profanaron tambien el canto eclesiástico de Occidente segun san Agustin, (1) con melodías enteramente agenas del sagrado lugar, acompañadas de trompetas, y con nuevos salmos compuestos con solo el humano ingenio.

En el siglo III se oyeron las sagradas melodias de los salmos tan sumamente viciadas ya por el mal ejemplo de los gentiles, ya por permitirse que todo el pueblo cristiano congregado sin escepcion de secso ni edad cantasen juntos como observó san Juan Crisóstomo, (2) ó por entrambas causas á la vez, el concilio de Laodicea celebrado segun varias conjeturas por los años 261 á 268 con motivo de la paz que el emperador Galieno dió á la santa iglesia, mandó en el canon 15, que no cantasen en la salmodia eclesiástica sino los cantores canónigos que subian al *sugesto*, y leian en los libros las melodías que debian cantar. (3) Este mandato lo observó tan rigorosamente la iglesia de Alejandría en tiempo de San Atanasio y en otros mucho mas posteriores, que no se permitió cantar sino con el canto homofóneo primitivo, sin género alguno de antifonía. San Agustin al oirlo en aquellas iglesias, á su re-

(1) San Agustin. Epist. ad Januari. tom. 2.
(2) Homil. 36. in cor. pag. 656.
(3) Coleccio. Concilior tom. 1. El concilio coloniense llama á los cantores eclesiásticos, *Chore Episcopos.* — Benedicto XIV en su sínodo, *Diocesana Canónigos*, epiteto que dió Pitágoras á los cantores, segun Tulio en su tratado de *Natura Diorum*.

greso desde Milan al Africa, por haber pasado desde la de Alejandría á todas las demas de aquella region, le pareció por su gran simplicidad, mas que melodía, una perfecta acentuacion propia de un buen lector, (1) comparado sin duda con el canto antifónio de la iglesia de Milan. Sin embargo, á los africanos segun el mismo san Agustin, (2) les agradaba tanto como el mas adornado.

Algunos escritores han creido que el dicho canto homofóneo lo inventó san Atanasio, y otros que era el canto ferial usado hoy en la iglesia católica. (3) Nosotros respetando la posibilidad de estas aserciones, creemos ser el mismo que en el dia se practica en la salmodia reglada, fundándonos en el Paleotimo (4) y otros autores, y en las siguientes reflecsiones. Todas las cantilenas de la salmodia regular llamadas vulgarmente tonos, apenas esceden los límites de una quinta bajando: la litúrgia de la iglesia de Alejandría en aquellos tiempos era en idioma griego: estos en sus acentos, formaban frecuentemente este intervalo musical en la declamacion, en la simple leccion y conversacion familiar: lo mismo se puede decir de los latinos. Bajo este concepto, no es estraño siendo el canto Alejandrino el mismo de la primitiva iglesia, y este y aquel el mismo de nuestros dias, pareciese á un retórico como San Agustin casi una mera pronunciacion.

Sigamos adelante: tal vez la misma serie de la historia ilustrará nuestro parecer.

A principios del siglo IV, san Flavian obispo de Antioquía, y Diodoro, hicieron los esfuerzos posibles para restablecer el canto antifonio destruido por Pablo Samosate-

(1) August. Confe. lib. 10. cap. 33.
(2) Epistol. 119. ad Januari. cap. 18.
(3) Martini. tom. I. disert. 3.
(4) Orig. eclesiasti. lib 14. cap. 1.

no en la dicha iglesia y en las demas de Asia, corrompido casi enteramente por los hereges. En estos mismos tiempos é imperando Constantino el Grande, se varió la liturgia, del idioma siriaco al griego; por cuyo motivo era preciso que el canto homofóneo y antifonio, como el sinfónico, padeciese algunas alteraciones principalmente en los puntos finales que entre los griegos casi siempre era subiendo la voz, y entre los hebreos, siriacos y latinos bajándola. San Flavian, como dejamos dicho, apoyado en la autoridad de Nicéforo, además de restablecer el canto antifónio, volvió á practicar el sinfónico compuesto de voces é instrumentos de toda especie. Esta sinfonía es probable fuese compuesta segun el estilo de los griegos, y ejecutada por los instrumentos mas usados entre ellos. Sin duda fué esta la razon que tuvo Teodoreto, para asegurar que el canto antifónio originado en la iglesia de Antioquía, fué invencion de san Flavian y de Diodoro (1).

Tanto el referido canto, como la sinfonía que se le agregó, y la manera de cantarlo alternado entre dos coros, no tardó mucho tiempo en hacerse comun en las iglesias de Asia, y casi en todas las de la Grecia, como atestiguan san Gregorio Naciancéno (2) san Basilio (3), y otros escritores.

Estas melodías antifónias eran tan gratas al oido, que el autor de la vida de San Ignacio mártir, citado por el canciller de Paris Juan Gerson, (4) dice, que se las enseñó al referido santo la reina de los ángeles.

Los griegos se aficionaron de tal modo á su melodia acompañada de la sinfonía instrumental ó ejecutada por

(1) Teodoreto lib 2. cap. 24.
(2) Caron. 18 de virtitut. inter Jamb. lib. 2. pag. 218.
(3) Epist. 63 ad Neocæs.
(4) de Canticis. tom. 1.

voces solas alternando entre dos coros los versículos de los salmos, que hasta en las reuniones de menor número de fieles, se cantaban con dicha melodía antifónia. Sócrates dice, (1) que el emperador Teodosio el jóven y sus hermanas, los cantaban todas las mañanas de la misma manera en el palacio imperial. San Ambrosio habiendo sido desterrado por la emperatriz Justina, acérrima arriana, á su regreso desde Oriente, trajo el canto antifónio, y le estableció en Milan. San Agustin hace mencion de él repetidas veces, diciendo que se cantaba alternando los coros. (2) De su dulzura y suavidad refiere el mismo santo, que causó tales efectos en su alma cuando lo oyó en Milan á principios de su conversion, que le hizo derramar copiosas lágrimas; (3) alabándole por este motivo en gran manera, y estimándolo como propio, y oportuno para mover piadosos afectos de compuncion en los oyentes, máxime cuando es compuesto de modulaciones gratas y ejecutado por voces suaves.

No ignoraron los arrianos esto mismo que refiere San Agustin, puesto que hicieron todos los esfuerzos posibles en Constantinopla para viciarle, ya que no pudieron absolutamente obscurecerle, por los cuidadosos esfuerzos del celoso prelado de aquella iglesia San Juan Crisóstomo. (4)

Arrio, el mas pérfido de los heresiarcas, habiéndose coligado con los meleclanos, y admitido los ridículos bailes usados por estos sectarios, añadió para que resultasen mas seductivos, la música de los jónios, cuyas me—

(1) Lib. 7 cap. 22.
(2) San August. Serm. in psal 26. in prefec. et in pal. 46. et in confe. lib. 9 cap. 7.
(3) Confes. lib. 10. cap. 33.
(4) Socrates lib. 6. cap. 8.

lodias por su estremada afeminacion, eran ya de tiempos muy remotos detestadas de los filósofos sensatos, y de los gentiles algo morigerados, no usándose en aquellos tiempos sino en los teatros mas corrompidos y disolutos.

La música jónia, se componia de los tres géneros de sistemas llamados por los griegos, Diatónico, Cromático y Enarmónico. El Diatónico era el mismo que practicaban los antiguos judios y siriácos de la primitiva Iglesia, salvo algunas pequeñas escepciones. El Cromático se componia de igual número de sonidos que el Diatónico, con la sola diferencia, que los intervalos del tetracordo procedian desde el semitono mayor al menor, y desde este sonido al cuarto, por el intervalo de una tercera menor. El Enarmónico regular, procedia de los intervalos de dos semitonos mínimos, y una tercera mayor. La molicie de los sonidos, llegó al estremo de dividir en la música de este género, el intérvalo de tono mayor en cinco sonidos sensibles, de manera que ejecutados estos pequeños intervalos tanto subiendo como bajando, ya por las voces, ó bien por estos, debian causar en los oyentes un efecto afeminado.

Compuso Arrio para cantarse con una música cual debia resultar fundada sobre tal sistema, unas poesías segun el metro y modelo del poeta antiguo Soades, célebre por lo disoluto, al cual superó Arrio, segun asegura Julio César Escarligero. (1) Compuso asi mismo otros cantos llenos de sacrílegas palabras contra la divinidad del Verbo Eterno; y tanto los unos como los otros, se cantaban en los templos de sus sectarios con la misma gesticulacion, ademanes y desenvoltura de sus teatros, y por las calles y plazas de Constantinopla acompañados de todo género

(1) Julio César Escaliger. poct. lib. 1. cap. 55.

de instrumentos músicos, con el fin de seducir á los cristianos que componian no pequeña parte de aquel inmenso pueblo (1).

Los celosos prelados de la católica Iglesia y los fieles espirituales, no podian oir con impasibilidad una música de esta clase, mayormente despues que sus oidos estaban acostumbrados á unas modulaciones que por lo sencillas, tanto en su orígen homofóneas, como en sus adornos antifóneos y armonías sinfónicas, mas parecian concepto celeste, que coro de hombres. Los cristianos sensuales y carnales, eran los que solamente se dejaban arrastrar de las perniciosas melodias de Arrio.

San Juan Crisóstomo, segun los mas de los historiadores eclesiásticos, (2) para atajar un mal que con sumo dolor veia crecer por momentos, no satisfecho con oponer á los cánticos de Arrio, los salmos de David cantados en las iglesias católicas de Constantinopla, con las suaves melodías antifonias restablecidas por San Flavian en Antioquía, acompañadas de cítaras, flautas y trompas, creó nuevos cánticos en honor de la divinidad de Jesucristo, con una música sabiamente compuesta segun el género diatónico; les puso con los instrumentos referidos, un acompañamiento en estremo sonoro; y mandó que por las mismas calles y plazas que recorrian los cantores de Arrio, resonase este coro mas que humano en lo bien concertado y unido, cantando los sagrados dogmas, tanto para desagraviar á Dios con este corto obsequio de los ultrajes que los arrianos le hacian con sus disolutos y sacrílegos cánticos, como para mantener firmes en la fé á los ortodoxos, y atraer á los prosélitos á la religion de Jesucristo.

(1) Focio. Comp. hist. de filostorgio. núm. 2 pág. 470.

(2) Socrat. Hist. Eclesiast. lib. 6. cap. 8.—Sozomeno. lib. 8 cap. 8.—Niceforo lib. 13. cap. 8.— Casiodoro histor. tripart. lib. 10. cap. 8.

Este ardid de San Juan Crisóstomo, unido á sus sabias y celosas exortaciones, causó tanto daño en los alistados bajo las banderas de Arrio, que recurrieron á otros medios mas seductivos por ser mas universales. El primero, fué formar de todas sus poesías con su correspondiente música, un gran volúmen que con una rapidez estraordinaria estendieron por todo el Orbe, no obstante de haber sido condenadas á las llamas por los padres del primer concilio de Nicea; (1) y por edictos del emperador Constantino, mandadas quemar y que fuese castigado con pena capital el que tuviese la osadía de retenerlas (2). El segundo, procurar por todos medios, viciar con sus pésimos modos de cantar, las melodías de los católicos, tanto en las iglesias de Oriente como de Occidente.

En efecto, el mismo San Juan Crisóstomo se queja de oir entre los fieles en el canto de los himnos y en el simple homofóneo de las *preces*, cierto estrépito de jesticulacion teatral (3). Isidoro Pelusiota dice, que se habian introducido en las melodías eclesiásticas, ciertas espresiones afeminadas, y pasajes del género cromático y enarmónico, practicados solo por los gentiles y arrianos (4).

En los cánticos de la iglesia latina, se introdujeron los mismos vicios que corrompieron la de Grecia y quizá por los mismos motivos que dejamos insinuados. San Gerónimo sobre este particular se esplica en estos términos: «Oigan esto que digo los niños, oigan asi mismo aque-»llos que en la iglesia tienen el encargo de tocar instru-»mentos, y de cantar: á Dios no se debe cantar tanto con «la voz como con el corazon; ni tampoco con los adornos

(1) Sócrates. lib. 1. cap. 9.
(2) Epist. Constant. ad Episc. et pleb. apudcunda Socrates pag. 27.
(3) Lib. 13. cap. 8.
(4) Lib. 1. Epist. 9.

»perniciosos aunque suaves con los cuales los trágicos »adornan sus canciones, haciendo oir en las iglesias las »modulaciones de la música teatral; sino con temor, y »con inteligencia de las sagradas escrituras (1).» Se quejaba tambien del vicio de poner mas cuidado en el sonido de las palabras y en la suavidad de la composicion musical, que en su sentido; y mas en el deleite de los oidos, que en la elevacion de los efectos del alma (2).

Todos estos vicios eran introducidos en las iglesias católicas por los arrianos, tanto por las palabras de San Leon el Magno, (3) cuanto por las reformas hechas por San Ambrosio en el canto eclesiástico de Milan, por San Eusebio en la de Verseli, y por el español San Dámaso en la de Roma.

El canto ambrosiano, llamado así, no solo por que San Ambrosio fué el primero que trayéndolo de *Siria* lo introdujo en la iglesia de Milan, sino tambien por las misas, himnos y antifonas que este santo compuso segun San Paulino; aunque las ciencias decayeron algun tanto en el siglo V y la música con ellas, volvió como aquellas á tomar nuevo vigor é incremento en el pontificado de San Leon el Magno. Con la muerte de este pontífice, murió casi enteramente el buen gusto en la literatura eclesiástica, y lo mejor de los conocimientos músicos que habian quedado en Italia como reliquias del siglo del gran Teodosio, español: tales son, la armonía simultánea ambrosiana, y el canto sinfónico compuesto de voces é instrumentos, practicado en la iglesia de Roma en tiempo de Leon el grande.

(1) Hieron. in Ephes. 3.
(2) Idem.
(3) *Invidioso sono, et mollibus ictibus pulsatur auditus, intanimi soliditas illeccbrosa modulacione solvatur, et letalium consuetudine suavitatum incauta, et parum sobria corda capriantur.*—Serm. 4 de Jesanio.

El Papa Gelasso, para sostener esta clase de música, compuso himnos al estilo de San Ambrosio, con los cuales lo consiguió en parte; pero despues la ignorancia se apoderó de tal manera de la Italia en asuntos músicos, que en lugar del canto propio de la iglesia romana, se volvieron á oir los modos griegos, Dorio, Frigio, etc., como se nota en no pocos antifonarios frigios antiguos.

A fines del siglo v, Casiodoro y Boecio se esforzaron para su restablecimiento. Boecio no solo se empleó en componer melodías eclesiásticas, sino que escribió un tratado científico de música; pero eligió un medio, que en lo venidero fué tan funesto para la facultad, como la misma ignorancia del siglo en que escribió: este fué, el haber abrazado el sistema músico de Pitágoras, no obstante de conocer él mismo y confesar en sus escritos, que era duro por naturaleza.

De esta confesion de Boecio se infiere, que los italianos desde el tiempo de San Ambrosio y el español San Dámaso, cantaban en las iglesias segun el sistema de música inspirado por la naturaleza; porque de otra manera, el citado escritor no podia conocer la dureza del sistema griego.

Tambien puede deducirse de esto, que en las iglesias de Italia desde que San Dámaso introdujo en ellas los órganos, hasta la invasion de los bárbaros, se cantó en armonía simultánea compuesta de consonancias y disonancias, y que habiéndose perdido el arte de componerla hasta tal grado que en tiempo de Boecio ya no se oia de ella sino alguna cosa en terceras y sestas, consonancias que por lo agradables podian ser practicadas hasta de los absolutamente ignorantes en la música simultánea; cautivado Boecio de su dulzura, intentó restaurar el perdido arte, y viendo que su sistema producia dichas especies disonantes, le hizo abandonar el proyecto.

Boecio compuso un gran número de melodías para los himnos, responsorios, y antífonas, con canto llano, de sencillez y magestad, de las cuales se conservan un no pequeño número en el antifonario romano (1). Estableció los ocho modos ó tonos eclesiásticos; fijó sus límites; determinó los intérvalos que debian caracterizarlos para que se distinguiesen las unas de las otras. En suma, echó los cimientos al edificio, ú arte del canto eclesiástico, llamado canto llano, fundándole sobre las ruinas del antiguo canto litúrgico de los griegos (2), siendo la principal causa de estas grandes reformas, el desterrar enteramente del santo templo, los modos jentílicos que los herejes resucitaron.

Las turbulencias del siglo en que vivió Boecio, juntas con la comun ignorancia; lo dificultoso del sistema que abrazó; y sobre todo, su desgraciada muerte en lo mas florido de su edad, decapitado en Calvanzano por los años de 524 por inicuo mandato de Teodorico (3) impidieron los adelantos que pudo haber hecho, no solo á la música, sino á todas las ciencias.

Casi iba á espirar el sesto siglo, cuando tomó el timon de la nave de la iglesia San Gregorio el Grande. Este pontífice y doctor egregio, poseia una doctrina, una erudicion y elocuencia muy superior á cuanto se encontraba en los escritos de su tiempo. Era asimismo muy inteligente en la

(1) Musungia. Rirquer, tom. I.

(2) Comentarios á la música de Boecio, por Pedro Ciruelo.

(3) Saggio Stórico-teórico-practico del canto gregoriano ó romano. Alfieri. pág. 105.

Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio, nació segun la opinion de muchos historiadores, el año 455. Muerto su padre el mismo año que él nació recayó su educacion en Casiodoro segundo, pariente suyo, quien lo mandó á Atenas para que aprendiese las ciencias y las artes. Vuelto á su patria, tradujo las mejores obras de los griegos, y mereció con justicia ser llamado el conservador de las ciencias y las artes griegas, en medio de la barbarie que reinaba entonces en Italia. Entre los libros originales de Boecio se encuentran cinco de música.

música, con cuyos conocimientos despues de reprobar muchas cantilenas, parte introducidas por los bárbaros del norte, y parte licenciosas que de la música afeminada de los orientales se habia propagado por Italia, no solo en la música profana sino en la eclesiástica, tuvo el feliz proyecto, despues de haberlo consultado con San Isidoro arzobispo de Sevilla, de formar tres códigos que contuviesen todo el canto litúrgico de la iglesia universal, como son, el antifonario, el responsorial, y el misal, comprendidos todos tres, bajo el título de *Antifonario romano* ó *Canto gregoriano*.

Este santo doctor no fué como han creido algunos escritores el inventor de dicho canto, sino el recopilador y reformador del que probablemente estaba en práctica desde los primeros tiempos de la iglesia de Roma y en la universal, tanto griega como latina.

Esto se confirma con las mismas palabras de Juan Diacono, historiador de la vida de San Gregorio. Este escritor hablando de los reglamentos de dicho pontífice, añade: «Despues en la casa del Señor á imitacion del sapientísimo Salomon, á fin de escitar con la musical dulzura la »conjuncion de los fieles; y siendo como era favorecedor »amantísimo de los cantores, recopiló últimamente el Cen»ton, llamado antifonario, y estableció la escuela para su »enseñanza, que todavía existe en la iglesia de Roma con el »nombre de *escuela gregoriana*.» (1) En suma, este pontífice, se llama autor del canto litúrgico de la universal iglesia, porque, ya fuese por los principios establecidos por Boecio y otros escritores de música eclesiástica anteriores á este doctor, ya por reglas y principios inventados por el mismo, formó, ó por mejor decir, perfeccionó la ciencia

(1) Vita S. Gregor. lib. 2 cap. 1 núm. 6 apud. Boland. die 12 mar.

del canto litúrgico, fundándose, no segun los modos musicales de los griegos paganos, sino sobre los *Evovaes* de los salmos generalmente recibidos en la iglesia católica, tanto griega como latina. Para conseguir este fin, pidió según la opinion de un escritor, (1) piezas musicales del referido género á todas las iglesias, tanto orientales como occidentales, y con su singular juicio, escogió las mejores, enmendó otras, y compuso un no pequeño número para reemplazar con ellas las que eran incorregibles. (2)

Las reglas para formar un canto litúrgico de cualquier especie, estaban fundadas desde los primeros siglos de la iglesia en las cantilenas de los salmos. Estas constaban de tres partes principales ó modulaciones diversas, distinguidas por los prácticos, en principio, medio, y fin en cualquiera de los modos litúrgicos. Los modos, segun Martini, (3) admitidos por San Gregorio, fueron ocho cantilenas propias á cada uno de los ocho modos, tres conocidas en nuestros dias y distinguidas con los nombres de solemne, regular, é irregular. Estas veinte y cuatro melodías llamadas comunmente *Evovaes*, palabras compuestas de las letras vocales que entran en la composicion de la palabra latina *seculorum*, sirvieron á San Gregorio y aun sirven de regla en los copertos para la composicion de cualquiera pieza de canto litúrgico: los *Evovaes* solemnes para la composicion de los responsorios, introitos, aleluyas é himnos: los regulares, para la composicion de las antífonas solemnes: y los irregulares, para la composicion de las antífonas feriales.

Esta ley la observó tan rigurosamente San Gregorio, que todo el canto antifonario de cualquiera clase que sea,

(1) Artiega. tom. 1 cap. 3 pag. 103.
(2) Berno. Abas. Aurgiens. Bibliot. PP. tom. 18 pag. 57.
(3) Hist. de la mus. tom. 1 Disert. 3.

se nota compuesto sobre los intervalos y modulaciones propias á cada uno de los tres *Evovaes*, y sus intérvalos característicos con relacion al modo, segun los producidos en las dichas melodías de los salmos en sus tres partes principales; principio, medio, y fin.

Anastasio, Bibliotecario cuenta que, Sergio I, Sergio II, Gregorio II, Estévan III, Paulo I, y Urbano IV, fueron educados en la escuela de música establecida en Roma por San Gregorio el Magno. En Lion, hay un epitafio de un cardenal educado en la misma escuela.

Los obispos de tòda la cristiandad se honraban introduciéndose con los cantores y cantando con ellos los divinos oficios. Beda refiere, que el sabio obispo San Wilfredo siendo jóven religioso, pasó á Roma con el fin de aprender la pureza de la virtud y del canto. Aca, su sucesor en el obispado, no creyó jamás que el canto deshonrase la dignidad episcopal; y habiendo aprendido con perfeccion la música en Roma, no dejó de cantar en el coro como primero y principal *fonasco*, ni de enseñar públicamente el canto litúrgico, hasta que su avanzada edad se lo impidió. Entonces, trajo desde Roma para gobernar el coro de su iglesia, un discípulo de los discípulos de San Gregorio el Magno. (1)

Carlo-magno, Fernando I rey de España, Teofilo emperador de Constantinopla, Elvigia duquesa de Polonia, Isabel reina de Ungría, y muchos otros reyes, reinas y grandes señores, hacian lo mismo.

El tenerse por inteligentes en la música era una cosa de tanto honor entre los Príncipes, que estando Luis de Ultramar en Turs por los los años de 940, se burló de Fouco II conde de Anjou porque le vió cantar en el coro en-

(1) Beda. lib. 5 cap. 20.

tre los músicos, y habiéndolo sabido el conde, escribió al rey las siguientes palabras: «*Sabed Señor que un rey sin inteligencia en la música, es un asno coronado.*» (1) Enrique IV el Grande, emperador de Alemania, por unas desavenencias que tuvo con el Papa Gregorio VII, fué despojado de sus estados naturales, y pidió á Enrique V su hijo y sucesor, una plaza de cantor en una iglesia. (2)

Era tan grande el honor que se daba á los cantores eclesiásticos, que estaban revestidos de un alba ó sobrepelliz; y el maestro principal ó director, con capa ó casulla, colocado en medio del coro delante de todos los cantores, tenia en la mano izquierda un báculo pastoral ó episcopal, para denotar la autoridad que el obispo le tenia cedida sobre todos los individuos del coro.

Este honor dado al primer chantre, casi en todas las iglesias de Oriente y Occidente, nos induce á creer que los *Chore–episcopos* de las antiguas iglesias del Asia, no fueron otra cosa en su orígen que los regentes del coro, ó maestros del canto litúrgico á los cuales tanto por la vestidura que usaban al tiempo de ejercer su ministerio, como por la autoridad que los obispos les tenian cedida sobre todos los cantores, chantres, ó canónigos, les dieron el título de *Chore-episcopos*, que significa maestros, gobernadores, ó directores de todo cuanto se debia cantar en la iglesia.

Nosotros entendemos por *Chore–episcopos, Episcopos-chori*, puesto que en tiempo de los apóstoles, segun San Dionisio Areopagita, los mismos obispos gobernaban el coro y entonaban las melodías sagradas; y porque en tiempo de San Ignacio mártir segun relacion del mismo santo,

(1) Fouchet. antig. de Francia siglo I.

(2) Larruga. Manual historico pag. 239.

en su ausencia, gobernaba la iglesia de Antioquía el mismo presbítero que regia el coro.

Se confirma mas nuestra opinion de que el regente, moderador, ó maestro del canto litúrgico era la primera persona despues del obispo en todas las iglesias de Oriente, por el Canon 13 y 14 del concilio de Neocesarea; porque despues de haber establecido que los curas rurales no puedan celebrar los divinos oficios en la iglesia episcopal de la ciudad, si los presbíteros de la iglesia á los cuales ellos debian ceder, estaban presentes; hace una gran diferencia entre estos y el *Chore-episcopo*, y ordena que este sea preferido á todos los demas presbíteros que componian el coro de iglesia.

Estos regentes del coro, tanto en la iglesia griega como, latina además de tener toda la autoridad episcopal con respecto á lo que se debia cantar, ejercian el empleo de visitadores vicarios y legados. Confirmase lo dicho con los siguientes hechos históricos.

Sidonio Apolinar, (1) hablando de Claudiano al que San Mamerto obispo de Viena hizo su *Chore–episcopo,* dice entre otras cosas: « *Vicarium in eclesiis, conciliarium in negociis, Villicus in Prœdiis, tabularium in tributiis, in leccionibus comitem, in exposicionibus interpretem, in itineribus contumbernalem; Psalmorum, moderator el Phonascus instructas docuit sonare clases. Hic solemnibus annuis paravit, quœ quo tempore lecta convenire.* » Segun Gennadio (2) el visitador, el vicario, era el que decidia de los salmos y lecciones que se debian cantar, y el *Archi–chantre* y principal *moderador del coro.* San Paulino en la larga ausencia de su iglesia de Yorc, encargó el gobierno de ella al *Archi-*

(1) Lib. 4 Epist. 2.
(2) De virís ilustr. in Salviano.

chantre Jacome, que era Diaçono muy instruido en la música. (1) El Papa San Witiliano mandó á Inglaterra como legado suyo, á Teodoro archi-chantre de la iglesia de Roma. Siendo este mismo Teodoro arzobispo de Contomberry, vió asistir á uno de sus concilios á Juan, archi-chantre de la misma iglesia de San Pedro de Roma, y abad del monasterio de San Martin de la misma ciudad, como legado del Papa Agaton, y como á tal, tomar las sinodales, para informar al Pontífice de la creencia y pureza de los ingleses en la fé. (2)

Por último, la dignidad de chantre, moderador del coro, ó *chore-episcopo* era tal, que varias veces la obtuvieron obispos consagrados de antemano. Esto no debe estrañarse, cuando los abades mitrados se honraban, segun Tomasin, con ser simples cantores ó canónigos de las iglesias catedrales. (3)

No se crea que esto solamente acaeció en la edad media; sucedió en las épocas mas ilustradas, en las que la fé católica estaba en su mayor esplendor, y las ciencias eclesiásticas en su mayor auge. Del canon 17 del concilio de Laodicea, se infiere que entre los *archi-chantres*, ó *Chore-episcopos*, ya habia no pocos que antes de obtener dicha dignidad, eran consagrados obispos. Es verdad, que en dichas épocas los profesores de música, no eran sugetos que se contentaban con cantar, ó tocar algun instrumento, y saber acomodar buena ó mala música á una letra que las mas veces ahora no entienden: eran hombres que habiendo aprendido en su niñez el canto, seguian en su edad adulta estudiando la parte científica de la música, sin que este estudio les estorbase instruirse en la religion y demas ciencias eclesiásticas.

(1) Beda. hist. lib. 2 cap. último.
(2) Beda lib. 2 cap. 18.
(3) Tomasin. Discipli part. 2 lib. 1.

Dejando aparte el que todos los PP. de la iglesia griega y latina fueron peritos en la música, Beda cita con elogio á un monge que además de ser un gran músico, componia escelentes versos latinos de repente sobre cualquier asunto sagrado, cuyo talento empleaba en la conversion de las almas. (1) San Gregorio Turonense hace especial mencion de Armentario, cantor de su iglesia, el que á mas de ser gran profesor de música, era sapientísimo en toda clase de literatura sacra. (2) Del Diacono Jacome, archi-chantre y chori-episcopo de San Paulino obispo de Yorc, se dice, que á su gran ciencia musical reunia el ser muy esperto en las divinas letras, y que á su predicacion debió la Inglaterra la conversion de un sinnúmero de infieles (3). El arzobispo Teodoro grande armonista, fué tan venerado en toda clase de literatura, que le debió tambien la Inglaterra el tener una de las mejores bibliotecas de su tiempo. (4) No era menos erudito en la ciencia de la armonía, y en todo génaro de literatura el español Adriano compañero de viage de Teodoro, desde Roma á la Gran Bretaña. (5)

Siendo los músicos eclesiásticos de aquellos tiempos tan conocedores de la ciencia musical como entendidos en las ciencias eclesiásticas, los cantores no eran niños, clérigos jóvenes, ni sujetos asalariados; sino Diáconos, presbíteros, abades, arcedianos, archiprestes, obispos, cardenales, y aun sumos pontífices.

Despues de los hechos referidos en esta sucinta reseña del canto eclesiástico en general, no deberán parecer estrañas las congeturas que hicimos en nuestro primer tomo

(1) Lib. 4 cap. 24.
(2) Miracul. lib. cap. 33.
(3) Beda. Hist. lib. 2.
(4) Bibliot. Britan.
(5) Idem.

sobre las especies de música practicadas en la iglesia de España en los primeros siglos: como tampoco de que los pésimos usos con que se vició fueron introducidos por los arrianos.

En efecto, los suevos, los godos y los visogodos, comenzaron su dominio en España por los años de 408 y 411, y trajeron á ella junto con los errores del arrianismo, la música disoluta introducida por Arrio y sus propagadores en la iglesia católica.

Bien sabida es por todos los versados en asuntos eclesiásticos, la obstinacion de estos sectarios, las raices que echaron en nuestro suelo, los grandes trabajos que costó á los obispos tanto de la iglesia griega como latina su total esterminio; y que estirpados con respecto á los dogmas de la fé católica, se dedicaron á la reforma de los abusos introducidos en la disciplina, liturgia, y música eclesiástica.

Uno de los primeros obispos de España de los muchos que se dedicaron á la reforma del canto eclesiástico fué Pedro, obispo de Lérida; concurrió al concilio tercero de Toledo; compuso varias antífonas; y segun San Ildefonso, algunas oraciones muy devotas. (1) Felix, arzobispo de Toledo que escribió la vida de San Julian arzobispo de la misma iglesia, dice; que el referido santo compuso dulces entonaciones ó melodías para los himnos que se cantaban en los oficios divinos. Juan, obispo de Zaragoza, para este mismo fin, escribió algunos himnos con elegante verso y buena modulacion. San Conancio obispo de Palencia, segun San Ildefonso contemporáneo de San Isidoro, compuso escelentes melodías para cantarse acompañadas con el órgano. (2) Santo Tomás de Villanueva, san Fulgencio,

(1) Opuscul. 5 Ildef. cap. 3.
(2) Nicol. Anton. Bibliot. hispan. veter. lib. 5 n. 36.

san Leandro, santa Florentina y otros muchos doctos prelados, se dedicaron á lo mismo, con especialidad san Isidoro arzobispo de Sevilla, y san Eugenio tercero, arzobispo de Toledo. (1)

El mismo San Ildefonso compuso varias antífonas con suaves melodías; y varias misas para las festividades de la Vírgen y otros santos, con tonos y modulaciones perfectamente adecuadas.

Seria larga nuestra narracion si hubiésemos de referir todos los doctos prelados que se dedicaron á la correccion del canto litúrgico en la iglesia española, para purgarla enteramente de los usos introducidos en los melodías por los arrianos y católicos sensuales, y los no pocos himnos, antífonas y responsorios cuyas palabras y espresiones, manifestaban desde luego qne en su composicion no habia mas que el humano ingenio.

Segun Baronio, San Isidoro (2) es el autor de la misa Mozarabe que se empezó á celebrar por los años 633 habiéndole dado este encargo los padres del concilio IV de Toledo, deseosos de la uniformidad de España y Francia en los sagrados ritos, como mandaron en el canon II. Pero el

(1) Este santo prelado fué niño de coro de la catedral de Toledo: despues se retiró á Zaragoza en donde hizo profesion de la vida monástica, hasta que los Toledanos le sacaron de su retiro para sucesor de Eugenio II. Luego que tomó posesion de la silla arzobispal, entre otras cosas, todas concernientes á la disciplina y liturgia, se dedicó á la reforma del canto eclesiástico el cual estaba, segun san Ildefonso en su opusculo, viciado con pésimos usos: le corrigió, y despues con los conocimientos que tenia de la música, lo perfeccionó y adornó con algunas glosas sencillas semejantes á las que en el dia se practican en la catedral de Toledo con el nombre de *canto eugeniano*, vulgo, *melodia*.

(2) San Isidoro era natural de Cartagena é hijo del gobernador de esta ciudad Severiano; nació en 570 y en 605 sucedió á su hermano Fulgencio en la dignidad de arzobispo de Sevilla. Escribió varias obras de música de las cuales se hará mencion cuando escribamos su biografia, que con las demas de nuestros maestros compositores, se publicarán como apéndice de esta historia.

docto Pagi es de parecer, que el autor de estos oficios es mucho mas antiguo, aunque de cierto no se sabe quien fuese; estando ya en uso en el siglo V, como consta de la misa de San Martin; mas San Leandro lo ilustró, san Isidoro lo aumentó y san Ildefonso lo propagó. (1)

A pesar de los esfuerzos de tantos y tan celosos obispos para desterrar los abusos cometidos en el canto eclesiástico, fué preciso que en uno de sus concilios generales, celebrados como era costumbre en las coronaciones de nuestros reyes, se mandase lo siguiente: «Habiendose tratado »de aquellos que contra la apostólica voluntad se mueven »á todo viento de doctrina, pareció bien á los obispos de to»das las provincias de España congregados en este sínodo, »el decretar que todas las iglesias sufragáneas tengan el »mismo canto litúrgico y la misma manera que tienen de »cantarlo sus respectivas metrópolis.» (2)

Nuestro buen amigo D. Basilio Sebastian Castellanos, en su interesante *Discurso histórico-arqueológico sobre el origen, progreso y decadencia de la poesia, música y baile español*, refiriéndose al mismo asunto de que tratamos, se espresa en estos términos: «Puesto que los concilios son las voces legislativas de la iglesia, ó, como si dijéramos, los parlamentos santos, las cortes divinizadas, cuyas decisiones deben ser acatadas por los cristianos como leyes emana-

(1) El nombre de *Mozarabes* es lo mismo, segun Pagi, que *Mixti Arabes*: por haber permanecido este *oficio de san Isidoro* entre los españoles que quedaron *mezclados con los arabes*, despues de su invasion; y á todos los que no eran arabes nativos, los llamaban *Most-Arabes*: y quitada luego la T por corrupcion del vulgo, se llamaron *Mosarabes*. Dicho autor Pagi, no admite la esposicion de Marca que los llama *Muzarabes* tomando la etimología de *Muza*, por cuyo patrocinio lograron la libertad de poderse mantener en sus antiguos ritos. Véase el P. Flores Historia eclesiástica.

(2) Coleccio. Concilior. hispano, concil. XI. canon III celebrado año 657 á la coronacion del Rey Wamba.

das del mismo Dios, que las inspira á los padres congregados en aquel religioso é infalible tribunal, segun nuestras creencias católicas, espondremos alguna de estas decisiones.»

»Los PP. del concilio Leonense, celebrado en el año de 1528, dicen en el cap. VII: *El uso de los órganos lo recibió la iglesia de sus Padres para el culto y servicio divino, y así no queremos resuene en la Iglesia una melodía lasciva y poco casta, el cual no representa otra cosa que los himnos divinos y cánticos espirituales.* Igual á este es el decreto de los PP. del concilio Coloniense, celebrado casi al mismo tiempo. El concilio Tridentino dice: *Que el santo concilio manda desterrar de la iglesia aquellas músicas en las cuales ya sea con el canto ó con el órgano se mezcla alguna cosa lasciva ó impura.* Manifiesta que no reprueba universalmente el uso del órgano, sino su abuso, por lo cual San Carlos, fiel ejecutor de de este concilio, admitió los órganos en los templos; pero escluyó los demas instrumentos, y encarga á los que asisten al oficio divino no permitan tocar cosas que muevan á la lascivia. El Sínodo 1.º Mecliniense dice: *Amonesten los obispos á los cantores que se abstengan en el canto de una música indecorosa*, bajo ciertas penas que establece. Y el segundo manda: *Que los que toquen instrumentos se guarden de imitar las canciones torpes y deshonestas, sino los cantares de los himnos y cánticos propios de la iglesia*, bajo penas que impone á los contraventores.

Muchos años ha sostenido España la primacia en el verdadero canto eclesiástico, tanto por el celo de los prelados, cuanto por la ilustracion de los maestros de capilla, cuyas composiciones hoy conocidas, son admiradas del mundo musical. Pero este celo, este esplendor de nuestros templos, y este nombre artístico y religioso que tanto nos ha engrandecido, ha ido destruyéndose por el abandono en

que yace el brillo del culto en nuestras suntuosas catedrales; por la ignorancia que ha cundido, generalmente hablando, en nuestros maestros de capilla faltos de colegios de enseñanza del canto religioso; por lo oscurecidos y abandonados que están los archivos de música de nuestras catedrales, monumentos de nuestra gloria artística que el mundo casi ignora, libros de verdadero estudio, y que yacen ocultos bajo el polvo de nuestra cacareada civilizacion; (1) y por lo pobremente recompensados que los maestros compositores se encuentran, tanto por los cabildos como por el gobierno.

Nos ocuparemos mas detenidamente de nuéstra música eclesiástica y nuestros maestros, en el curso de esta obra.

La grandeza de las naciones está basada, primero, en la religion; segundo, en la proteccion y engrandecimiento de las ciencias y las artes. ¡Desgraciado pais el que no vé sino política, ni oye mas que la voz de los partidos que bajo el aparente pretesto de la felicidad patria, siembran la discordia, esparcen la miseria, y hunden en la ignorancia y en las destructoras venganzas personales, su felicidad, y su porvenir! La fé, la ciencia, y la religion, son luminosos faros que guian á las naciones á la prosperidad, al bien estar, y á las virtudes.

(1) Mr. Viardot en sus ***Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatros y bellas artes de España***, dice: «La verdadera música española es la sagrada, en cuyo género puede desafiar á todos los demas paises; y los archivos de sus cabildos guardan innumerables y preciosos tesoros. Pero esa ciencia es igual á la del antiguo Egipto; pues no sale del templo. La España no solamente no ha comunicado á la Europa sus riquezas musicales, sino que no hay en ella provincia que comunique las suyas á otra. Cada catedral tiene sus tradiciones, su repertorio, sus maestros y sus discípulos. La de Sevilla nada facilita á la de Valencia, ni la de Santiago á la de Burgos. En España no hay escuelas ni obras comunes, y la música española, hablo de la de la iglesia, mas es un haz que un cuerpo.»

HISTORIA
DE LA
MÚSICA ESPAÑOLA.
TOMO II.

CAPITULO XI.

Origen de los Galos.—Cultura de los Galos.—Origen de los Bardos.—Reciben los Galos la religion católica.—Clodoveo.—Coronacion de Pepino.—Reinado de Carlo-magno.—Estado de la música en el reinado de Luis Debonaire.—Carlos el Calvo.—El abad de Cluni Odon.—Franco de Colonia.—Casamiento de la reina doña Sancha de Leon con Fernando de Navarra.—Id. de Alfonso IV de España con Constancia de Francia.—Libros litúrgicos de los franceses.—Juan de Muris.—Opiniones sobre las notas blancas, *maxima*, *longa*, etc.—Pedro Ciruelo, español.—Epoca del gusto frances por la música.—Desde España pasó á Francia el melodrama.—Fundacion de capillas de música.—Fundacion de la academia real de música.—Origen de la perfeccion de la ópera francesa.—Poetas que imitaron el teatro español.—Quinault y Lulli.—Caracter de la música francesa y española.

Los galos fueron los primeros pueblos conocidos en la region de Europa hoy llamada Francia. Con motivo de haber pasado desde España á las Galias los Celtas, y avecindádose en una de sus provincias, tuvo origen la célebre nacion de los Galo-Celtas, cuyos reyes llegaron á dominar una gran parte de las Galias.

Los galos tomaron de los celtas, su religion, y la mayor parte de sus costumbres, y con estas, algun amor á las ciencias, poniendo en verso á imitacion de los Turdetanos antiguos vecinos, sus historias y tradicciones; y para probar que su orígen era español, se gloriaban de ser descendientes de Pluton, Dios de los reinos de Occidente. (1) Su religion era casi la misma de los fenicios, y asegurando los historiadores franceses que dicha religion no fué á las Ga-

(1) Bochart. geograf. sacra. part. 2.ª

lias directamente de Fenicia, ni salió tampoco de los reinos de Oriente, porque ninguno de los pueblos cultos de la antigüedad que penetró en aquellas regiones era anterior á los griegos de Marsella, (1) nos manifiesta claramente, que la cultura de los galos, es hija de los antiguos celtas españoles que pasaron á las Galias.

Diodoro Siculo, san Gregorio Turonense, Fouchet en sus antigüedades, y otros muchos autores dicen, que los galos comenzaron á cultivar la música y poesía, y con ellas la filosofía, por los años 2,140 del mundo, en tiempo de Bardo V rey de los gaulos. Añaden que este soberano estableció escuelas de música siendo los primeros maestros de esta facultad, los sacerdotes ó druidas, que en memoria de este establecimiento se llamaron Bardos desde dicha época en adelante.

De estas escuelas de música, salian profesores para cantar y tocar instrumentos en los sacrificios y demas prácticas religiosas, y para asistir á los combates contra sus enemigos, á cuyos combates llevaban cantores que acompañaban sus voces con el sonido de arpas, salterios, y violas; (2) formando una música alegre, y parecida á la que usaban en iguales circunstancias los lusitanos españoles de quien tomaron aquella costumbre.

Asistian tambien dichos profesores, á los combates de Gladiadores y Mirmillones inventados por Pitaco, y ejecutaban sonatas y cantaban himnos y canciones, en las que tomaban parte todos los espectadores para animar á los combatientes. (3)

Siguieron los galos-celtas cultivando la música y sirviéndose de ella en las ocasiones referidas, en las fiestas

(1) Historia literaria de Francia tom. 1 part. 1.ª núm. 14. pag. 9.
(2) Fouchet. Antique. lib. 1. cap. 4.
(3) Estrabon. lib. 4.º

populares, en las bodas, y en los bailes, hasta que Julio Cesar los sujetó enteramente al imperio romano por los años del mundo 3920; época fatal para la cultura de los galo-celtas, pues que no sirviéndose de ellos los romanos sino para engruesar sus ejércitos, volvieron á su antigua ignorancia casi todas las Galias insensiblemente. En efecto, ni una sola palabra se lee en toda la historia de los galos concerniente á música desde dicha época hasta Clodoveo, lo que nos asegura dejó de cultivarse, y en caso de serlo, seria la misma de los romanos sus dominadores.

Predicado el evangelio por San Dionisio Areopagita, recibieron los galos la religion católica, y con ella el canto litúrgico de la iglesia; el que se cultivó con algun esmero entre los cristi anos, apesar de las sangrientas persecuciones que padeció la iglesia católica en las Galias.

Desde el reinado de Clodoveo hasta el de Pepino, la música francesa estuvo en suma decadencia ya fuese efecto de la poca aficion de los nacionales, ya por la impericia de los maestros que Teodorico rey de Italia le mandó á Clodoveo, segun lo tratado por ambos en los artículos de paz que firmaron por los años 500 de Jesucristo. (1)

(1) El rey Clodoveo de Francia se hizo católico por los años de 488 de la era cristiana, y segun san Gregorio Turonense, fué bautizado en la ciudad de Reims en la iglesia de san Remigio, para cuyo acto y en celebridad de un dia de tanto regocijo en la iglesia galicana y universal, el templo se adornó con gran magnificencia, se iluminó, y durante el bautismo se oyó un concierto de voces é instrumentos músicos tan acorde, que el neofito rey quedó sorprendido al oirle; y desde entonces se aficionó en estremo á la música como se comprueba con el artículo de paz que formó con el vencido Teodorico rey de los ostrogodos de Italia, en que este debia mandarle un tocador de guitarra y un coro de cantores, segun Fouchet y el dicho san Gregorio. En tiempo de Clodoveo se cantaba en la iglesia galicana con armonía simultánea compuesta de voces é instrumentos, segun parece confirmarse por los dos párrafos siguientes: San Gregorio de Turs refiriendo la entrada en la iglesia de san Martin, de los generales de Clodoveo que marchaban contra Alarico, dice; que el primer chantre entonó la antífona *Præcinxiste me domine virtute ad bellum etc.* y

Muerto á traicion de una estocada Childerico II, y la reina quedado en cinta del príncipe que despues dió á luz; fué padrino de este, Goutran rey de Borgoña, y asistieron al bautizo muchos abades y obispos; los que para obsequiar á dicho soberano llevaron cada uno de ellos consigo el mejor cantor de su respectiva iglesia para que cantasen elogios del rey con el tono de los salmos, durante la comida que Goutran dió á dichos prelados.

Tambien concurrieron á esta fiesta, algunos músicos griegos, siriácos, y no pocos judíos; los que cantaron las alabanzas al rey de Borgoña en sus respectivos idiomas acompañándose con harpas, guitarras y otros instrumentos músicos. (1) A pesa rde que los historiadores no dicen de donde fueron estos músicos estrangeros, podemos asegurar que los judíos principalmente salieron de España, porque en aquellos tiempos (año 674), los judíos españoles

que cantado el *Gloria Patri,* cesó el concierto de voces é instrumentos. En la litúrgia de San German, se lee lo siguiente: *Nunc autem procedéntem ad altarem corpus cristi spiritualibus vocibus præclara cristi magnalia dulci modilia psallet Ecclesia.* En la misma liturgia se leen las razones en que se fundaba San German para semejante práctica. Sin embargo de esto, la música en Francia desde el reinado de Clodoveo hasta el de Pepino fué cada vez en mayor decadencia, reduciéndose los conocimientos músicos de los franceses á saber cantar los salmos y las antífonas con el canto ambrosiano ó galicano. Para prueba de lo dicho referiremos el siguiente hecho que se lee en sus historias.—Dagoberto I, se hallaba por los años 651 en el monasterio de monjas de Romelli, y habiendo oido cantar en él á una monja llamada Nuntilde, se entusiasmó de su voz y melodía en la antífona, himno, ó salmo de vísperas que cantó, que la hizo su esposa y la sentó en el trono.—Es verdad que los franceses tenian bailes y canciones profanas como se comprueba por la siguiente estrofa cantada al rey Clotario II, anterior á Dagoberto, en ocasion de una célebre victoria ganada contra los sajones:

De Clotario est cánere rege francorum
Qui ivit pugnare cum gente saxonum;
Quam graviter provenisset missis saxonum
Si non fuisset inclitus faro de gente Burgundiorum.

Pero tambien es cierto que toda esta clase de canciones se cantaban por los mismos cantores de la iglesia, y sobre el tema ó melodía de algun himno litúrgico.

(1) Fouchet. Antique. lib. 2.º cap. 18.

establecidos en Francia eran muy célebres ya en la música. (1)

En la coronacion del rey Pepino celebrada en 752 por el pontífice Estévan III en la abadía de San Dionisio, asistieron un gran número de cantores é instrumentistas, y entre los instrumentos que se tocaron, se oyó en Francia por primera vez un órgano que el emperador de Oriente Constantino Copronio le habia regalado al rey Pepino, y con dicho órgano, un organista. Estos órganos que se tocaban por medio de fuelles y teclas, segun San Isidoro, no fueron conocidos de los griegos; y nosotros añadiremos siguiendo á los historiadores de la iglesia griega, que no los conocieron hasta fines del siglo VII.

Don Nicolás Antonio, (2) fundado en la autoridad de san Isidoro y de otros escritores de aquellos siglos, asegura que el órgano de esta clase, era comun en España en el siglo v; y algunos otros escritores son de parecer, que el español san Dámaso le introdujo en la iglesia de Roma.

Las de Grecia y España tenian una comunicacion recíproca; de esta, se originó segun Le Brun, la litúrgica y el rito llamado Mozarabe. (3) Sentado este principio, y añadiendo que san Leandro viajó por Grecia, y antes del referido santo otros obispos españoles; y tambien que san Atanasio, segun algunos escritores, pasó una gran parte de su destierro en un monasterio de nuestra península; y además que la Bética estuvo sujeta á los griegos, podemos afirmar que el órgano pasó desde España á Grecia, en cambio de no pocos ritos y ceremonias que las iglesias españolas tomaron de la griega.

(1) La costumbre de cantar los elogios de los soberanos con las melodias litúrgicas era muy comun todavía entre los franceses en el siglo XII.

(2) Biblioteca Nov.

(3) Le Brun. Liturgia universal. tom. 2.º

En tiempo del rey Pepino, la España acababa de sufrir los primeros golpes del furor agareno, á cuyo impulso destructor perecieron los órganos de nuestra península. Mas si los cortesanos de Pepino admiraron un instrumento del cual ellos no tenian noticias, los monjes y obispos doctos, no ignoraron que dicho instrumento habia sido comun en las iglesias de España, y celosos de la antigua litúrgia galicana, no solo no habian querido admitirlo antes, sino que tampoco lo admitieron entonces en la mayor parte de las iglesias de Francia; y aunque el órgano se hizo comun en la iglesia latina, en muchas otras de esta nacion, no se habia aun admitido á fines del siglo XVIII quiza por los mismos motivos. (1)

Por los años de 769 empuñó el cetro de Francia, Carlo-magno, tiempos en que tanto la música como las demas ciencias estaban en un estado el mas deplorable.

(1) El rey Pepino pidió á Estevan II el antifonario de san Gregorio el magno, juntamente con el rito romano para introducirle en las iglesias de Francia; y en efecto se introdujo por los años de 754 segun Walfrido Estrabon. (*De rebus Eclesiat. cap. 25.—Bibliot. PP. tomo 15 pag. 196.*) Lo mismo se deduce del primero de los cuatro libros que Carlo-magno escribió en defensa del culto de las santas Imágenes contra el conciliabulo de los griegos, (*capitular. Reg. Francor. apud. Balucias tom 2.º*) y de la constitucion del mismo soberano *De enmendatione librorum et officiorum Eclesiasticorum* dada el año de 788.—Subsiste todavía una carta del pontífice Paulo I al rey Pepino, en la que se hace mencion de la solicitud del referido soberano, juntamente con la de san Remigio obispo de Ruan hermano del rey, sobre el mismo asunto, á fin de que tanto los eclesiásticos seculares como regulares pudiesen aprender el canto litúrgico romano. Del contesto de esta carta se infiere que los franceses no solo habian abrazado un canto litúrgico muy ageno del santuario, sino que hasta las antiguas melodias de los salmos habian sido olvidadas ó viciadas en estremo. (*In vita san Remedii Episcop. R. num. 5. apud. Boland. die 19. Jannerii.*) Estos fueron los motivos que obligaron al rey Pepino á pedir el antifonario romano: pero los franceses estaban tan aferrados en su manera de cantar, que aunque admitieron el canto gregoriano, en sus traslados le cargaron de tantas glosas y adornos supérfluos, que no le hubiera conocido el mismo san Gregorio si lo hubiera oido cantar. (*Bibliot. PP. tomo 15 pag. 196*) Para cerciorarse de lo dicho, veanse tres cantoriales franceses que existen en la biblioteca real de Madrid.

Este soberano naturalmente aficionado á toda suerte de literatura, deseaba promover las ciencias en su reino, mas no sabia de quien valerse para llevar adelante sus deseos. En estas circunstancias, la casualidad ó la fama del entusiasmo de Carlo-magno por los conocimientos útiles, atrajo á su corte dos hombres que pregonaban por las calles la venta de ciencia. Oido tan raro pregon por el soberano, mandólos llamar para informarse por sí mismo de quienes eran, y de sus conocimientos literarios: y habiendo sabido que el uno de ellos era el sabio Alcuino y el otro Clemente, ambos ingleses y discípulos del venerable Beda, los nombró sus maestros. Estos le enseñaron las artes liberales y con ellas la música, facultad muy de su agrado. (1)

Discípulo Carlo-magno con respecto á música de Alcuino; este, del venerable Beda, y Beda partidario y secuaz de san Agustin y de Boecio en cuanto al sistema músico, facil es de conocer que el de Boecio fué el elegido para la enseñanza musical de Francia; sin embargo de que los músicos franceses que seguian el método español de San Isidoro, opusieron una gran resistencia al sistema de Boecio, lo que ocasionó reñidísimas disputas.

El emperador Carlo-magno, creyó que tanto el sistema científico de la música, como los cantores italianos eran superiores á los franceses, ó que el canto gregoriano

(1) Despues de elegido Carlo-magno emperador de Alemania, convocó á los hombres mas sabios de sus vastos dominios, y con ellos erigió una academia de la cual quiso el mismo emperador ser alumno. Alcuino que era el presidente de ella, tomó el nombre de Horacio: Angilberto, el de Homero. Adelardo obispo de Corbeya, el de Agustino: Riculfo arzobispo de Maguncia, se tituló Dameta; y el emperador ya por respeto al rey David, ya por el proyecto que tenia de llevar á su debida perfeccion el canto litúrgico, se llamó David, segun el P. Daniel en su historia de Francia; el cual asegura hablando de dicha academia, que cada uno de sus individuos, tomó el nombre de aquel autor ó personage antiguo que mas se distinguió en la facultad que los académicos ó cada uno en particular deseaba promover.

que se cantaba en la iglesia galicana estaba enteramente viciado y pidió al pontífice Adriano I algunos cantores, para que fuesen á Francia á corregir el antifonario y cantorial gregoriano de las inmensas alteraciones que tenia. El Papa le remitió dos códices apostillados por la mano de San Gregorio el magno, y á Teodoro y Benedicto, dos músicos célebres, para que enseñasen á los franceses el canto gregoriano y el canto armónico, segun se practicaba en aquellos tiempos en la iglesia de Roma; como se deduce de la espresion *in arte organandi*, que significa cantar en armonía. (1)

Provisto el emperador Carlo-magno con tan apreciables originales, y tan buenos maestros de música, destinó uno de estos á Soissons, y otro á Metz. Mandó asimismo, que todos los eclesiásticos remitiesen sus cantoriales á dichas ciudades para corregirse, y que todas las iglesias enviasen un cantor á que se instruyera en la música, segun los principios de los referidos maestros. (2) Despues, envió personas instruidas en dichas escuelas por todos los monasterios de monjas y monjes en calidad de visitadores, para que supiesen si sus respectivos cantoriales estaban conformes con el original de San Gregorio. (3). Los franceses sin embargo, se mantuvieron tan adheridos á su canto litúrgico, á su sistema de música, y á su canto armónico, que todas estas determinaciones tomadas por el emperador á fin de que cantasen de la misma manera que los romanos, fueron casi absolutamente vanas por entonces.

Estando Carlo-magno en Italia á principios del siglo IX, siendo pontífice Leon III, pasó á Roma con toda su comitiva, en la que no faltaba un buen maestro de capilla

(1) Bibliot. PP. loc. citat.—Arteaga. Revolucion del teat. tomo 1.º cap. 3.
(2) Engulisni. pag. 102.
(3) Boluzio tom. 1. colum. 453.

con un buen número de músicos, los cuales con los de la capilla Pontificia armaron una reñidísima contienda sobre la facultad. Mr. Fouchet asegura que fué porque el maestro del emperador queria se cantase la misa segun el gusto frances, y el del Pontífice segun el gregoriano. El Padre Martini en su historia de la música, y otros autores, callan el motivo de la contienda, pero tanto unos como otros aseguran que se trataron con palabras poco corteses, y con tan poca reserva, que no tardaron en saberlo el Papa y el emperador. Llamados por estos, los dos principales promevedores del altercado, á las preguntas que les hicieron ambos soberanos, el maestro del Papa dijo, que él era el primero entre los músicos eclesiásticos, y que estando en el mismo manantial de la música, no debia ceder la palma á uno que por muy hábil que fuese en la facultad, era de un pais estraño. El maestro del emperador espuso, que él no podia confesarse vencido sin hacer poco honor á su soberano, y que con respecto á lo que alegaba su antagonista de estar en la misma fuente del arte, si bien conocia que era verdad, tambien sabia que los arroyos que se forman de él, cuanto mas se alejan van siendo mas caudalosos; dando á entender, que si el maestro romano sabia la música segun el sistema seguido por los italianos y segun el gusto general llamado gregoriano, él no ignoraba este y sabia otros mas.

Esta esplicacion de los historiadores, nos hace creer que la famosa disputa entre los referidos maestros, era sobre sistemas de música y manera de componer la música armónica, y no sobre quien de las dos naciones cantaba mejor el canto gregoriano, como han creido los mas de los escritores modernos que refieren este hecho. Confírmase esto mas, con haber enviado á Francia el Pontífice Adriano antecesor de Leon, maestros que enseñasen

el arte de componer música armónica. Estos preceptores eran sectarios de Boecio, y por consiguiente en su armonía simultánea no podian hacer uso de las terceras y sextas por resultar disonantes. Los músicos franceses seguian el sistema español de San Isidoro por lo cual hacian uso de las referidas especies consonantes; motivo suficiente para la célebre disputa, que todavía duraba afines del XVI.

Es verdad que por entonces Carlo-magno terminó esta contienda á favor de los partidarios de Boecio trayendo á Francia á su regreso de Italia, un crecido número de músicos italianos que mandó establecer en la catedral de Turs: es verdad que los músicos franceses se vieron obligados á tomar la anotacion musical gregoriana, la que desde entonces en adelante se llamó anotacion francesa segun Estrabon: (1) es verdad que dicho emperador ordenó y mandó bajo las penas mas severas, que los músicos franceses y demas naciones sujetas á su imperio, siguieran el sistema músico de los italianos, segun Durando: (2) pero tambien es verdad que los músicos franceses hicieron una resistencia tal en admitir el dicho sistema de Boecio, que apenas entre mil franceses dedicados al estudio de las ciencias, siendo la música una de las preliminares, habia uno que llegase á poseerla medianamente despues de muchos años de estudio. La repugnancia que sus bien acostumbrados oidos sentian para afinar los intervalos de los griegos resucitados por Boecio, los llevó hasta el estremo de aborrecer el canto gregoriano y no quererle cantar; cosa que disgustó en tal grado al emperador, que para obligarlos á ello por un mèdio suave, determinó asistir

(1) Wilfredo Estrabon, de reb. Eccle.
(2) Racional: lib. 5 cap. 2.°

á los divinos oficios diariamente, y cantar con los cantores lo mismo que estaba anotado en los libros litúrgicos, y por este medio obligarles á que no añadiesen ni quitasen nada, haciendo que la ejecucion fuese axacta (1).

Los historiadores franceses dicen, que Carlo-magno estableció una academia particular de música y poesía, y los que aprendian la composicion se llamaban *Menestieres*, los cantores é instrumentistas *Juliers*, y los poetas *Trovadours* (2). Esta academia en la que se enseñaba la música profana, se creó á imitacion de la de los trovadores catalanes y provenzales; y la causa de que los franceses no hiciesen iguales progresos que los españoles, fue sin duda alguna el sistema de música que adoptaron. El abate Andres narrando el poco fruto que se sacó de los grandes proyectos de Carlo-magno sobre el restablecimiento de las ciencias, dice, que todo consistió en querer comenzar por la música en cuyo estudio gastaban los alumnos lo mejor de su vida (3). Es indudable segun lo dicho, que tanto los individuos que componian la célebre academia del emperador, como los maestros que el Papa Adriano le mandó para la enseñanza musical, estaban aferrados en el sistema griego segun las doctrinas de Boecio y Marciano Capella, autores únicos de música conocidos de los italianos en aquellos tiempos.

Los franceses despues de la muerte de Carlo-magno, siguieron cultivando la música juntamente con la gramática, prosodia, y verso latino, bajo el reinado de su hijo Luis de Bonaire. Para cantar, medían las sílabas con no poca escrupulosidad, valiéndose de los dedos de la ma-

(1) Eginard. invita Carl. mag. apud. Voland. Cap. 8. núm. 13.
(2) Hist. de la música francesa. Tom. 1.
(3) Andres. Literatura tom. 1. cap. 7.

no como de compas para darles su justá medida, porque sus notas musicales, ó mas bien las letras gregorianas, no tenian significacion alguna respecto de la mas ó menos duracion de los sonidos.

En tal estado se hallaba la música en Francia en el reinado de Luis de Bonaire, cuando empezaron á enseñar dicha facultad por el sistema natural, dos célebres músicos españoles llamados Vantulfo y Teodulfo, llegando este á ser obispo de Orleans. Este prelado fué preso en el castillo de Angers, acusado de haber tomado parte en una conspiracion contra el rey, y en la prision compuso el himno *Gloria laus* etc. Siendo tan buen músico como cantor de una hermosa y estensa voz, estando un dia cantando en su prision dicho himno, lo oyó el rey, y mandó que se le pusiese al instante en libertad colmándole de beneficios.

Vantulfo fué profesor mas distinguido y del cual el rey Luis recibia los consejos concernientes á el arte. Esto es comprobado por el hecho siguiente: el conde Beauri presentó al rey un presbítero veneciano llamado Jorge que sabia construir órganos, y el rey no queriendo que se ejecutase la construccion de ellos sin la intervencion y aun direccion de su maestro Vantulfo con respecto al temperamento de los intérvalos armónicos, no se verificó construccion ninguna, porque el organero y el profesor de música discordaron sobre el particular. El motivo de esta disputa fué porque el artífice era sectario del sistema de los griegos, y Vantulfo del de la naturaleza.

Despues de la muerte de este soberano, la música y con ella todas las ciencias fueron cayendo en el mas triste abandono, por mas que su hijo Carlos el Calvo se empeñó en sostenerlas promoviendo las academias erigidas por su abuelo.

Muerto el nieto de Carlo-magno, la ignorancia en la música se apoderó de tal manera de todos los talentos de la Francia, que hasta en los monasterios, únicos asilos de la cultura, llegó á ejercer su tiránico imperio introduciendo en ellos la relajacion, segun el abad de Cluni Odon. (1) Este escritor que floreció en tiempo de Luis IV, para facilitar á los monges la práctica musical, introdujo el uso de colocar las letras gregorianas entre los espacios de ocho lineas horizontales; (2) práctica que sin ningun género de duda, tomó de los españoles, porque de este mismo modo colocaban los árabes de España sus notas musicales.

No cabe tampoco la menor duda, en que los pocos escritores de música que cuentan los franceses desde el siglo VIII hasta el XII, estudiaron esta facultad en España; y nos afirmamos mas en nuestras creencias, cuando vemos por un lado, que tanto las notas musicales llamadas *puntos*, como las rabínicas llamadas *rombos*, ya colocadas en líneas horizontales, ya sin ellas, (3) no comenzaron á practicarse en Francia hasta fines del siglo IX ó principios del X, como afirma Mabillon: (4) y por otro, que casi un siglo antes que Odon, floreció el célebre Gerberto, monge floriense educado en Cataluña por Ayton de Ansona; bajo cuya direccion se hizo tan sabio, que aunque los franceses le tuvieron por nigromántico, el rey Roberto de Francia llamado el Santo, le eligió para maestro suyo, y le confirió el arzobispado de Reims en 997; (5) aprendiendo dicho rey bajo la direccion de Gerberto, la música, la poesía, y la piedad religiosa.

(1) Citado por el autor de la Historia de la música francesa.
(2) Martini, tomo 1.º disert. 2.ª
(3) Soriano Fuertes. Música árabe española.
(4) Mabillon. anal: Benedic. tom: 4. pag. 634.
(5) Dicho Gerberto ocupó la silla pontificia á fines del siglo X bajo el nombre de Silvestre II.

En este reinado, escribió Franco de Colonia, abad del monasterio de Alffinghen, su obra titulada: *Trattatus de cantu mensurato,* y los franceses se aficionaron en estremo á la música profana segun el gusto de los trovadores provenzales. Decimos esto, porque dicho escritor para dar á conocer lo que es el compás, sus variaciones, y la duracion de los sonidos indicados por las notas musicales con respecto al tiempo, se vale de la cancion provenzal anotada con *brebes* y *semibrebes* negros colocados sobre cuatro lineas y sus espacios, y una C puesta en la tercera linea que significa el *Do* ó la clave del signo C–ut.

Este modo de anotar la música lo llevaron de España á Francia é Italia, el antedicho Gerberto y Guido Aretino, á fines del siglo X, juntamente con el sistema de los árabes españoles que sirvió de fundamento á Guido para el suyo compuesto de exacordos. (1)

Los franceses á mas de venir á España á estudiar las ciencias en los primeros siglos del cristianismo, desde el siglo VIII en adelante, casi en todas las batallas que los cristianos españoles daban á los árabes, se hallaban caballeros franceses, irlandeses, é ingleses, que venian á practicar el arte de la guerra en nuestro suelo.

(1) Podemos asegurar de que Guido Aretino estudió en Cataluña con otros sabios estrangeros que vinieron para el mismo efecto. Nuestro ilustrado amigo el señor D. Felix Ponzoa autor de la *Historia de la dominacion de los árabes en el antiguo reino de Murcia* y de otras varias obras eruditas, nos ha dado la interesante nota que copiamos para corroborar lo dicho. « En un precioso aunque incompleto autógrafo que he leido escrito en Italia por el desgraciado Terradellas, se confirma la noticia que V. dá, de que Guido estudió en Cataluña, puesto que afirma dicho célebre compositor, que el *Micrólogo* original de Guido lo regaló este á su maestro de Cataluña. En el año de 1838 he visto la relacion ó catálogo que obraba en poder del P. Gerente de la biblioteca Escurialense, comprensiva de una multitud de obras y objetos estraidos de aquel precioso museo, en cuya relacion consta que la obra de música original de Guido Aretino *El Micrologo,* llevada á la biblioteca despues del año 1766, esto es, concluida la guerra de sucesion, no estaba en aquellos archivos en el año de 1823, ni se sabia su paradero.

La reina doña Sancha de Leon casó con D. Fernando de Navarra, y habiéndose unido las dos coronas, la comunicacion con los franceses se aumentó mucho mas. Esta union que fué á principios del siglo X, proporcionó segun varios escritores á los monges de Cluni, la fundacion de algunos monasterios en el reino de Leon. Con esta comunicacion, los franceses tomaron de los españoles las diversas maneras de anotar la música eclesiástica como se demuestra en el codice del ya dicho abad de Cluni Odon, cuya anotacion es absolutamente arabesca. Los franceses en cambio, nos trajeron á la iglesia de Toledo su canto galicano á fines ó despues del siglo XI, época en que Alonso VI casó con Constanza de Francia, y despues de conquistada la ciudad de Toledo y haber conferido el arzobispado de su iglesia á Bernardo monge cluniense y admitido el rezo galicano, se abandonó casi enteramente el mozarábe en dicha iglesia. (1)

Los libros litúrgicos que los franceses trajeron entonces á España, tenian su canto anotado solamente con *rombos*, sin líneas ni claves: en los mas modernos se veian

(1) El P. Flores en su *Clave historial* dice, que el rey Alonso VI á instancia de la reina Constancia su muger, que era francesa, compuso con el Papa que dejando el oficio gótico toledano se admitiese el que se usaba en Francia, que era el romano. El pueblo de toda España se alborotó con esta novedad en tal modo, que se fió la sentencia al tribunal comun de aquellos tiempos que era el del *Duelo*: y aunque venció el caballero que defendia el oficio Toledano, el rey no quiso darse por vencido. Pasóse á la revista de arrojar en el fuego el codice frances, y el toledano: y aunque el cielo sentenció á favor de este, saliendo acrisolado, y el otro algo quemado, con todo eso el poder ejecutó, que en todo el reino se siguiese el oficio romano: de lo que nació el proverbio: *Allá van leyes, donde quieren reyes*. No obstante, en tiempo del arzobispo D. Rodrigo (que floreció en el siglo XIII) se observaba el oficio toledano con la translacion del Psalterio, en muchas catedrales y monasterios. Hasta hoy es una de las grandezas de la catedral de Toledo que como tesorera no solo de las memorias, sino de las voluntades de los *reyes viejos y nuevos*, dá culto al rey de reyes, segun los ritos nuevos y los viejos para que asi tenga todo el mayor culto posible.

cuatro líneas y en ellas la clave de *Do* solamente, y las notas *brebe* y *semibrebe* colocadas en las líneas y los espacios; (1) prueba clara y convincente de que los franceses y con ellos las demas naciones, seguian el sistema de los españoles en la anotacion musical; pues estos en dichos tiempos, ya usaban en los libros de coro y en sus canciones profanas, las cinco líneas en las cuales colocaban las siete notas rabínicas y las dos claves de *Do* y de *Fa*, como se manifiesta no solo en las cantigas portuguesas ó gallegas citadas por el marques de Santillana, sino tambien por la coleccion de dichas piezas de música compuestas por D. Alonso el Sabio, y por muchas otras de las cuales tenemos noticia existen en los archivos de Portugal. (2)

Por los años de 1250, escribió Juan de Muris canónigo de la Catedral de Paris, la obra titulada: *Speculum musicæ*, en la cual esplica el valor de las notas musicales, *máxima*, *longa*, *brebe*, y *semibrebe*, con respecto al modo, tiempo y prolacion; tres circunstancias necesarias entre los músicos de la edad media para conocer el valor de las notas musicales. No pocos escritores de música son de opinion, que Muris es el inventor de las dichas notas blancas, las cuales significan mayor duracion que las negras cuando se hallaban combinadas. El abate Eximeno y otros, son de opinion que las notas blancas, *máxima, longa, brebe*, y *semibrebe*, son mas antiguas que las negras. Respetando las opiniones de todos los escritores que se han ocupado de este

(1) Espectac. de la natural. tom. 13 pag. 281.

(2) Como se deja dicho en nuestro primer tomo, los codices de Cantigas que se estiman como de Alonso el Sabio, no son todas ellas compuestas por dicho soberano, sino recopiladas y enmendadas por él, como se ve en el mismo codice de canciones en loor á la virgen que se conserva en Toledo. Bajo de este supuesto podemos asegurar y aseguramos, que el uso de las notas musicales colocadas entre el pentagrama con las demas circunstancias de las llaves de *Do* y *Fa*, bemoles etc. era comun en Galicia y Portugal por lo menos en el siglo IX cuando no en el VII.

asunto, solo diremos, que los franceses no conocieron las notas *máxima* y *longa* tanto negras como blancas hasta principios del siglo XIV como afirma Lebef; y que este escritor comisionado por la *Academia de inscripciones y bellas artes de Paris* para inspeccionar dos volúmenes de poesías latinas y francesas con música que existian en la biblioteca de los carmelitas descalzos de aquella ciudad, en el informe que dió de ellos á dicha academia, dice: que al ver las notas musicales, desde luego conoció ser posteriores al siglo XIII, supuesto que en aquel siglo no se habia pensado en hacerlas como *Rombos* ya con la cola para abajo, ya para arriba.

El editor de las novelas francesas del siglo XII y XIII, hablando de la anotacion musical de los juglares franceses, asegura que no usaban otras notas que las cuadradas y redondas colocadas sobre cuatro líneas y con la llave de *Do*: y añade que la quinta línea no se introdujo en Francia hasta fines del siglo XIII.

Todo lo dicho nos hace creer, que quien propagó en este reino el uso de las notas *máxima*, *longa*, etc. fué el español Arnaldo de Villanova, pues que habiéndose establecido en París á fines del siglo XIII, escribió un tratado de música (1).

Para acabar de provar que el principio de su educacion musical lo recibieron los franceses de los españoles, añadiremos que á últimos del siglo XV, fué llamado á París para enseñar en la universidad de aquella capital las matemáticas y la música, nuestro célebre español Pedro Ciruelo (2); el que viéndose precisado á enseñar la mú-

(1) Este célebre escritor y famoso médico á quien algunos autores franceses tienen por su compatriota, fué catalan y maestro del tambien célebre mallorquin Raimundo Lullio.

(2) Pedro Ciruelo nació en la ciudad de Daroca reino de Aragon el año de 1462.

sica por el sistema de Boecio, escribió el célebre comentario del referido autor, en el cual no solo refundió la doctrina de los mas célebres músicos griegos, sino que manifestó los defectos de sus sistemas de música.

La época del gusto francés por la música melodramática segun Mr. Fetis y otros muchos autores, no puede fijarse en Francia hasta el año de 1581 en tiempo de Catalina de Medicis madre de Francisco II, Carlos IX, Enrique III é Isabel esposa de Felipe II de España. En este tiempo, aseguran Fetis y demas escritores, que se ejecutó una especie de opera cómica titulada *Le ballet comique de la Reine* compuesta por Beaujoyeux músico, de cámara de Catalina de Medicis, para las bodas del duque de Joyeuse. Esta ópera cómica, no era otra cosa que un baile con recitados y diálogos; lo que ya era muy antiguo en España, como se comprueba por los catálogos de Moratin y de Huertas, con la *Danza general* ejecutada en 1356, las canciones y diálogos de D. Enrique de Aragon marques de Villena representadas en los teatros en 1414, y otras aun mas antiguas.

El autor frances de la *Memoria sobre el orígen del melodrama moderno*, asegura que tanto las pastorales como los bailes pantamímicos llamados por los franceses *Balets*, tuvieron su creacion en Francia en el siglo VI, y para probarlo refiere el hecho siguiente.—Chariberto I, que reinaba en Paris por los años de 568, era estremadamente aficionado á la caza. Su esposa Ingoberge para quitarle la pasion á tan violento y espuesto ejercicio, procuró inspirarle el gusto por la música; pero no pudiéndolo conseguir con el canto y acompañamiento de instrumentos músicos, recurrió á la representacion cantada y baile figurado, aconsejándole esta idea Merotlode y Marcotfe dos hermanas jóvenes y hermosas muy adiestradas en el canto y en la danza. Habiendo estas agradado al rey tanto en la danza como en

el baile, fueron adelantando mas cada dia para captarse el agrado del soberano, hasta que llegaron á ejecutar una *Pastoral* compuesta de diálogo, canto y baile. Fouchet dice, (1) que el rey Chariberto se enamoró con un estremo tal de las dos hermanas bailarinas, que se casó con entrambas por su turno de viudez; y el autor de la *memoria* citada añade, que los dos casamientos del rey con personas de tan baja esfera, fueron causa de que el melodrama y bailetes se prohibiesen y olvidasen enteramente en Francia; pero que esta prohibicion, no quitó el que los franceses lo propagasen por Alemania, Flandes, España é Italia (2).

Sin embargo de lo espuesto por el autor de la *Memoria sobre orígen del melodrama moderno*, en otro lugar de esta misma obra dice, que en tiempo de Catalina de Medicis, pasó de España á Francia, el melodrama, el baile figurado, y el de los caballos llamado parejas: que en tiempo de Enrique III, pasaron del mismo modo las procesiones de semana santa nombradas por los franceses de *penitencia*, en las que se cantaban ciertos motetes muy devotos que la reina católica habia remitido á su augusta madre desde España: que el mismo soberano para que en las iglesias de Francia se diese culto á Dios del modo mas solemne, fundó y dotó capillas de música en las mas de las catedrales de sus dominios á imitacion de las de España, cosa que con-

(1) Antig. de Franc. lib. III cap. XVI.

(2) Teixidor en el manuscrito autógrafo que poseemos, dice, que en el territorio de Tornay, por los años de 644 todavía estaban en práctica los bailes, representaciones, y otras diversiones enteramente gentílicas; y que el *rigodon* segun opinion de no pocos escritores, es danza de los antiguos griegos Marselleses. Pero que en dicha época los cantores de Courty y de Gantes pertenecientes á Flandes todavía eran idólatras y lo mismo los de las provincias de Alemania; por lo cual opina, que lejos de pasar desde Francia á estas provincias los bailes y las representaciones, pasaron desde Alemania á Francia, asegurando algunos escritores que Meroflide y Marcatfe fueron flamencas.

tribuyó mucho á los adelantos de la música sagrada; y que en cuanto á la música profana, los músicos y poetas franceses desde que oyeron el melodrama español titulado el *Parnaso* traducido á su idioma, se dedicaron con esmero á su imitacion.

Entre todos los autores que hemos consultado, ninguno nos dice haber existido un espectáculo lírico en Francia antes del año 1561; mas ninguno tampoco, esceptuando Mr. Bonnet, y el autor de la *memoria* citada, que hable para nada de nuestra música, aunque ella dió tanto á Francia como á Italia las primeras ideas del melodrama moderno. No estrañamos que los autores estrangeros hayan legado al olvido nuestros conocimientos en el arte, sabiendo nuestra incuria en defenderlos mas bien que su cuidado en ignorarlos, puesto que la nacion española ha brillado siempre al lado de las primeras, y ha difundido su luz con la gloria de sus hechos por todos los ámbitos de la tierra (1). Lo que sí nos estraña es, no haya habido españoles celosos de nuestro arte y de su patria, que reclamasen el puesto que nos pertenece, sino los que en medio del triste abandono de la emigracion, se han visto precisa-

(1) Nuestro ilustre poeta y patriarca de la literatura española el Escmo. señor D. Manuel José Quintana, da principio á su composicion *á España*, con estos hermosos é inspirados versos:

> ¿Qué era, decidme, la nacion que un dia
> Reina del mundo proclamó al destino,
> La que á todas las zonas estendia
> Su cetro de oro y su blason divino?
> Volábase á Occidente,
> Y el vasto mar atlántico sembrado
> Se hallaba de su gloria y su fortuna:
> Do quiera España: en el preciado seno
> De América, en el Asia, en los confines
> Del Africa, allí España: el soberano
> Vuelo de la atrevida fantasía
> Para abarcarle se cansába en vano:

dos á hacerlo en una lengua estraña, mas bien para defender su amor propio ultrajado tan de cerca, que con la idea esclusiva de enaltecer á su nacion que tan mal los pagaba (1). Bien es verdad que hace muchos años somos esclavos, aun de las mas pobres ideas estrangeras con respecto á música, y hoy mismo que de tan liberales y entendidos nos preciamos, se abate y hunde al que las contradice ó no las sigue (2).

La tierra sus mineros le rendia,
Sus perlas y coral el Océano,
Y donde quier que revolver sus olas
El intentase á quebrantar su furia
Siempre encontraba costas españolas.

Mr. de Limiers confiesa, que España fué superior á todas las demas naciones, en las ciencias, en las artes, en la navegacion, en el comercio, en la política, en las armas, en la vastedad de sus dominios, y que por la preeminencia de su poder llegó á ser el terror de Europa.

(1) *Origine de la música* por Eximeno. —*Dell' Origine*, *progressi, è stato attuale d' ogni letteratura* por Andres.—*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* por Arteaga.—*Saggio Stórico-Apologetico della letteratura spanuola* por Lampillas.

Signorelli contestando á las impugnaciones que Lampillas hizo á su obra de la *Historia crítica de los teatros*, dice lo siguiente: «Si los escritores nacionales se »hubiesen anticipado á mí, tegiendo una historia del teatro español, menos afan »me hubiera costado coordinar mis noticias, y me habria aprovechado de semejan»te obra con la mayor satisfaccion.» De esta manera disculpa sus acriminaciones y pone de manifiesto nuestra dejadez y desidia.

(2) Don Hilarion Eslava en la introduccion del primer número de la *Gaceta musical de Madrid* que dirige, dice lo siguiente: «La indolencia es un defecto ca»pital en los españoles todos. A este es necesario añadir otro, que es, como dijo »hace poco un periódico de esta corte, *la gran pasion nacional*. Esta es la envi»dia. A estos dos defectos, comunes á la generalidad de los españoles, hay que aña»dir todavía otro que es peculiar á los artistas músicos, y es *falta de amor al arte*. »Este es sin duda el defecto mas trascendental; porque el artista que tiene verda»dero amor á su arte, aunque sienta en sí el germen ó propension de los otros de»fectos, vence la indolencia entregándose al estudio del arte que adora; ahoga la »envidia, reconociendo el mérito en donde quiera que se haya, y sacrifica todo por »el bien y progreso del arte que ama y que hace sus delicias.» Nosotros nos atrevemos á añadir á estas bien sentidas palabras, «y no desacredita con calumniosos asertos la reputacion de sus compañeros de arte.»

En este caso pues, y en poco la veracidad de nuestros escritores, apelaremos á las autoridades estrañas que salgan fiadoras de nuestras palabras, ya que para ser creidas por ciertos eruditos, hayan de llevar *el visto bueno* de *allende el Pirineo*.

No nos remontaremos para probar el orígen del melodrama á el año de 1285 como manifiesta Mr. Fetis, asegurando haber leido en unos manuscritos, que siendo rey de Nápoles el duque de Anjou se ejecutó en esta capital una especie de ópera cómica, y que esta sirvió de modelo para muchas otras (1). Sobre este particular hemos hablado ya en nuestro primer tomo páginas 155 y 56, y no nos detendremos, por ahora, mas en ellos: nos concretaremos solamente á la introduccion de esta clase de obras en Francia.

Asegura Mr. Bonnet, (2) que en tiempo de Felipe II de España, se ejecutó en el palacio real de Madrid el dia 6 de diciembre de 1561, un melodrama cantado desde el principio hasta el fin, titulado *el Parnaso*, con motivo de la costumbre que los reyes de España tenian de hacer á sus esposas en este dia, un pequeño presente llamado del *chapin ó Zapato*. Este melodrama, del cual daremos mas detalles en su lugar oportuno, se puso en escena con un lujo y magnificencia que sorprendió á toda la corte, á los representantes de las cortes de Europa, y fué traducido al frances para ejecutarse en Paris.

El autor de la *Memoria sobre el melodrama moderno*, manifiesta que todos los esfuerzos hechos para conseguir la imitacion del *Parnaso*, no dieron por resultado sino un melodrama joco-serio inventado por Le Grille poeta y músico,

(1) Curiosités Históriques de la musique.

(2) Histoire de la musique et de ses affets, depuis son origine jusqu' à present, par Jacques Bonnet tesoriere du Parlamento de Paris. 1715.

el cual se ejecutó en Paris por los años de 1574; y que por motivo de la escomunion que la iglesia galicana tenia promulgada á los que representaban y cantaban en público teatro, dicha obra se ejecutó por titiriteros, y los que cantaban lo hacian entre bastidores; por cuyo motivo este espectáculo fué llamado por los franceses *Opera de los Bamboches*, voz española que significa *figura ridícula*, tal vez para demostrar que dicha diversion habia sido tomada de los españoles, segun Teixidor. Mr. Fetis dice, que esta clase de espectáculos eran ejecutados por los ministriles de la cofradía de San Julian.

Mr. Castil-Blaze (1) llama pirata á Lulli por haberse querido apropiar la gloria de la creacion de la Ópera francesa, desentendiéndose de todo lo que llevamos espuesto, y asegurando que la primera ópera titulada *Akebar roy du Mogol*, se puso en escena en Carpentras el año de 1646 siendo compuesta la poesía y la música por el abate Mailly; y la primera de Lulli bajo el nombre de *Cadmus et Hermione*, en Paris el 11 de febrero de 1673 habiéndose puesto en escena en el intermedio de una á otra, cinco óperas mas de varios autores franceses. (2) Mr. Fetis no solo dice que Lulli le dió á la música dramática toda suerte de superioridad sobre las demas naciones, sino que la primera ópera cómica ó mas bien baile, que se ejecutó

(1) Theatre Lyriques de Paris. Tom. 1.

(2) *La Pastorale en música* poesía de Perrin y música de Cambert; representada en el lugar d' Issy arrabal de Paris en 1659. = *La Pamone* de Perrin y Cambert, el 19 de marzo de 1671. Esta fué la primera ópera representada en público. = *Les Amour de Diane et d' Eudymion*, ópera en cinco actos poesía de Guichard música de Sublieres intendente de la música de Monseñor, en Versalles el 3 de noviembre de 1671.—*Les Peines y les Plaisirs de l'Amour* de Gilbert y Cambert, representada en Paris el 8 de abril de 1672.—Otra, de la cual hace mencion Guichard sin decir el título, en el folleto que imprimió contra Lulli en 1676, se ejecutó en Versalles en 1672.—Esta nota está sacada de la obra de Castil-Blaze.

en Francia el año de 1581 fué compuesto por Beaujoyeux, que no es otro que el italiano Baltasarini á quien los franceses le dieron el nombre de viagero. Sin embargo, Mr. Castil-Blaze niega lo primero, y aunque no lo segundo, dice que *Le Ballet comique de la Reine*, fué puesto en música por Beaulieu y Salmon. Estos pareceres no es de nuestra incumbencia analizarlos, y solo sí tener presente, que ningun autor fija el orígen del melodrama en Francia antes del año 1581. Siendo cierto que nosotros le tuvimos en esta época como asegura Bonnet y el autor de la *Memoria* citada, y lo comprueban no solo los escritores italianos afirmando que en tiempo de Felipe II ya se cantaban en las representaciones españolas, coros, tercetos, duos, y arias, sino la licencia concedida por este soberano al hospital general de Santa Cruz de Barcelona en 5 de abril de 1579 para las representaciones de canto y recitado; (1) sin ningun género de duda creemos, que el melodrama moderno se practicó primero en España, despues en Francia, y desde esta nacion pasó á Italia. Esta opinion es tambien la de Teixidor, y la confirma Arteaga (2) diciendo, que Rennunccini autor y director del primer melodrama italiano, no emprendió semejante proyecto hasta despues que volvió de Francia.

Desde esta época hasta el año de 1640, la España y la Francia descendieron en el arte, y la Italia progresó con rapidez, tanto por el genio entusiasta de los italianos para todo lo bello, cuanto por esas academias florentinas centros del talento, del genio, del estudio y la constancia. Sobre estos elementos cimentó su imperio la ciencia melodramática italiana por tantos siglos dominadora del

(1) Bastus. Curso de declamacion pág. 58.
(2) Arteaga. Revolucion del teatro Italiano.

mundo, debiendo su grandeza á la hermosa y artística Florencia.

Señora del arte ya la Italia, quiso estender sus dominios; y en el año de 1646, el cardenal Mazarino introdujo en Francia cantores é instrumentistas italianos, los cuales representaron por primera vez con gran magnificencia ante Luis el Grande, segun Teixidor, la ópera *Euridice y Orfeo;* y en 1659 con mayor lujo y aparato, el *Hercules amante.*

Estos espectáculos llenaron de entusiasmo la imaginacion poética de Gilbert, pero mucho mas la del abate Perrin quien pidió y le fué concedido por el parlamento de Paris el 28 de junio de 1669, un privilegio para establecer academias de música y dar espectáculos líricos en idioma nacional, siendo el primero de estos, la ópera *Pamone,* poesía de Perrin, música del Organista y compositor Cambert, y las danzas de Beauchamps.

La cesion forzosa del privilegio de Perrin al compositor italiano Lulli para establecer la Academia real de música, irritaron de tal modo al compositor Cambert, que se marchó á Lóndres, y con la representacion de su *Ariane* en la corte de Cárlos II, introdujo la música francesa en la Gran Bretaña. Los muchos disgustos y sinsabores que sufrió este estudioso compositor, fueron causa de su muerte á los 49 años de edad, en un pais estrangero adonde lo habia conducido tal vez la ingratitud de su patria. Despues de la muerte de Cambert, lograron los italianos introducir tambien su música en Inglaterra.

Creada en Francia la Academia real de música bajo la proteccion de Luis XIV, se trabajó sin descanso en perfeccionar el drama lírico nacional, y en formar buenos cantantes para su completa ejecucion. Tanto para lo uno, como lo otro, se tomaron por modelos las obras italianas;

pero viendo que los cantantes franceses no podian ejecutar los gorgeos de que estaban llenas las arias de aquellas, se valieron, segun Teixidor, de las óperas y otros intermedios españoles; y con estos modelos y los privilegiados talentos del poeta Quinault, y el compositor florentino Lulli, lograron dar con envidia de la Italia, una gran perfeccion al melodrama francés.

Esta asercion sobre el orígen de la ópera francesa, parecerá á muchos un amor exagerado hácia las glorias de nuestra patria, mas que narracion exacta de historiadores imparciales; pero véase á donde se formaron los mas célebres autores que dieron vida al teatro francés en los tiempos á que hacemos referencia. La creacion de la trajedia francesa, segun D. Alberto Lista, fué el *Cid* de Corneille, sacado de la primera parte de *Las mocedades del Cid* de Guillen de Castro. La comedia de *L' Ecole des femmes* de Moliere, está tomada en su mayor parte de la de Lope de Vega, segun Mr. Leris en su *Diccionario de los teatros*. La comedia compuesta por Boisrobert, Heudeline, y Quinault, titulada *Le coups de Amour et de Fortune*, no es otra cosa que la española de Solis *Triunfos de amor y de fortuna* (1). Si se nos cree todavía apasionados á nuestra patria, apelemos al parecer de escritores franceses y veamos el de Mr. Romey en su historia de España. «En 1636 el gran Corneille dá á luz *el Cid*, y esta obra maestra, imitada de Guillen de Castro y de Diamante, ofrece un nuevo y vasto campo á la escena francesa. Otros muchos partos de

(1) *La Dame invisible, ou l' Sprit Follet*, comedia de Deuville dada en Paris en 1641, está sacada de la *Dama Duende* de Calderon. *Dom Bertrand de Cigarral*, la tomó Corneille de la de Rojas *Entre bobos anda el juego*. La comedia de Le Sage *Don Felipe de Mendoce ou le traite puni* esta sacada de *Guardar y guardarse* de Lope de Vega. Muchas mas pudiéramos citar, pero no es esta nuestra incumbencia.

Corneille son debidos al repertorio español..... Quinault y otros muchos, escogen tambien el tema de sus composiciones en el repertorio madrileño, y aun Scarron no hace mas que remedar á Rojas. — A la España somos, tal vez, deudores (los franceses) del príncipe de nuestros autores cómicos, pues confiesa Moliere que sin *El Embustero* compusiera muchas comedias de capa y espada, mas nunca habria llegado á idear *el Misántropo*, y *el Embustero* es un remedo de *el de Alarcon*.»

Si todo esto es cierto, si es cierto tambien que casi todas nuestras comedias tenian música, y si lo es que los primeros melodramas franceses no se llamaron *Operas*, segun Castil-Blaze, sino *Comedié en Musique*, no cabe la menor duda en que la Francia nos debe el orígen de su drama lírico, y su Voudeville; que Quinault en su ópera imitó los metros de los melodramas españoles *el Parnaso* y la *Gloria de Niquea*, como asimismo el enlace, disposicion y entretegidos de sus bailes; y que en la música, Lulli tomó por modelo la española, cuyo carácter es la sencillez y la espresion de los conceptos con la melodía y armonía, como probaremos mas adelante cotejando las arietas, recitativos, y coros de los franceses, con las cantadas y tonadas españolas de los siglos XVI y XVII.

CAPITULO XII.

Adelantos en Italia.—Discurso del sacerdote Lampillas sobre los conocimientos músicos de los españoles comparados con los italianos.—Simplificacion de la música italiana.—Opinion de Teixidor.—Opinion de Pedro Cerone.—Refutacion de algunas de estas opiniones.—Imitadores de la música española en Italia.—Inventores del recitado.—Primeros melodramas oidos en Italia.—Bailes pantomímicos unidos al melodrama.

Dejamos dicho ya, que el gusto por la música compuesta de voces é instrumentos no se introdujo en Italia, hasta mediados del siglo XII, cuando el conde de Barcelona Ramon Berenguer I, acompañado de un crecido número de caballeros, músicos instrumentistas; cantores, y poetas, fué á cumplimentar al emperador Federico I duque de Suabia que se encontraba entonces en Lombardia; y que el idioma catalan provenzal, se hizo tan comun en Italia que todos los que profesaban juntos con las letras la gentileza de caballería y corte, poetizaban en fino catalan y cantaban su música.

Italia por estos tiempos, fué el emporio de las riquezas, y el centro de las artes y las ciencias. Su espíritu marcial despues, sus naves, su política, su comercio, su esplendidez y sus conocimientos, dieron gran renombre á Florencia, Venecia, Bolonia, Roma, Milan y Génova. Las cruzadas, como dice Moratin, llevando numerosos ejércitos á Oriente, contribuian á la prosperidad de toda la Italia, que suministraba en sus ciudades y sus puertos, las armas, las provisiones y los trasportes necesarios á

espediciones malogradas y tantas veces repetidas. Los mercados y las ferias celebradas con frecuencia, propagaban la abundancia y el lujo, y con él las fiestas y las diversiones públicas; solemnizándose con gran magnificencia los desposorios de sus Príncipes, las paces, y las coronaciones, á las que acudian de todas partes una multitud de juglares, truhanes, mimos, bailarines, músicos y cantores, ganosos de aplausos é intereses.

Célebres los trovadores provenzales catalanes; distinguidos por los soberanos y potentados; y dulces y espresivos sus cantos y sus trovas, pronto estendieron la sencillez de sus melodías por toda Italia, popularizándolas y haciéndolas nacionales en aquella parte de Europa, á pesar de la guerra que sufrian por los obstinados partidarios de Boecio, como les llama el P. Martini en su historia de la música.

De esta fama alcanzada por el mérito de los españoles, resultó el ser premiados en los años posteriores ocupando los principales puestos en el arte, siendo llamados tanto á las capillas musicales de las iglesias de Roma, como á las cátedras de enseñanza de la facultad en dicha capital, Nápoles, Bolonia, y otras poblaciones; y respetando sus obras, como los principios verdaderos de la ciencia de los sonidos.

Tiraboschi en su historia literaria de Italia, y Signorelli en la de los teatros, han querido oscurecer nuestra gloria, confiados (como otros muchos) mas bien en nuestra incuria que en la falta de razones para rebatir sus asertos; pero el sacerdote español don Severo Lampillas, con datos irrecusables y con la dignidad correspondiente á su clase, defendió nuestra nacion y nuestro arte elevándolo al puesto que con justicia debe ocupar en Italia.

Creémos de mucho interés para la música española, la reproduccion en este lugar de las palabras de Lampillas, tanto por convenir así al curso de esta obra, como por creer que los amantes de nuestras glorias nacionales lo leerán con placer.

Dice Lampilla: (1) «Concretándonos á la época de fines del siglo XV y todo el XVI permitirá el Sr. Tiraboschi le digamos que los españoles tuvieron parte y lugar entre los mas felices emuladores de los italianos en el cultivo del arte dominador del corazon.»

«No negará el señor abate ciertamente, que el P. Juan Bautista Martini, menor conventual, es tenido por uno de los mas eruditos italianos en la historia de los beneméritos cultivadores de la música, y que tiene la suerte de tener *los órganos muy bien dispuestos, armoniosos, sensibles y vivos*. Pues bien, este gentilísimo religioso en una cumplida y atenta carta con la que quiso favorecernos en setiembre de 1778, nos dice con respecto al valor de los españoles en la música: *La nacion española*, TAMBIEN EN ESTA MATERIA, *no es inferior ciertamente á ninguna otra nacion, habiendo tenido escritores insignes tanto teóricos como practicos.*»

»Este magnífico testimonio de un hombre el mas capaz de juzgar en esta materia, basta á justificar nuestra pretension de colocar á España entre las naciones emuladoras de la Italia en el feliz cultivo de la música. No se contenta sin embargo el P. Martini con darnos un tan ilustre testimonio del valor de los españoles en este noble arte; sino que tambien nos favoreció con un erudito catálogo de célebres profesores españoles que enriquecieron

(1) *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, tom. II pág. 376 de la edicion de Génova 1779.

la música con celebradas obras; y de otros que en Italia la profesaron con aplauso y estimacion de los italianos.....»

« Veamos cuales fueron los italianos que aseguraron en el siglo XVI la primacia sobre todos los modernos pueblos, en el bello y encantador arte de la música, juntamente los españoles que la cultivaron felizmente. ¿En donde mejor que en la historia literaria del señor Tiraboschi podemos encontrar esa noble coorte de italianos ilustradores de la música?....»

«El primer italiano que ha presentado el señor abate como ilustrador de la música en el siglo XVI, es un sacerdote vicentino llamado Nicoló, del cual no se sabe el nombre, que dió á la prensa en Roma el año de 1557 un libro titulado: *L' antica música ridotta allá moderna prática*. Pero dice el señor Tiraboschi; *mas esta obra tuvo corta vida y apenas hubo quien hiciese mencion de ella*; aunque, como observa Juan Bautista Doni, (1) *de cualquier modo qne sea fué sonador valeroso* (Nicoló) *aunque habia pocas nóticias de sus escritos en el arte.* »

«Ahora se vé, que *el curso del siglo XVI* en que fue ilustrada la música, lo empieza el señor Tiraboschi en el año de 1557, esto es, despues de la mitad de dicho siglo, dejando un vacío de 57 años, en los cuales no ha podido descubrirse entre los italianos, ningun ilustrador del arte que fuese digno de memoria. Podíase muy bien discurrir sobre cual seria el valor de la obra de que el referido autor nos habla, cuando el sacerdote vicentino presentado por él fué tal, que su obra tuvo corta vida y apenas ha habido quien hiciese mencion de ella. Aquí se observa de paso, la caritativa conducta de este ilustre historiador, que al hacer mencion de la obra de Nicoló de la cual apenas

(1) Del género y del modo de la música cap. I.

nadie ha hecho caso, ha callado tantos otros españoles de quienes hablan con honor los literatos de aquel siglo.»

«Desde el año de 1557 pasa el señor Tiraboschi al 1580 en el que Zarlino publicó en Venecia su *tratado de música* del cual hablaremos despues. Estos son todos los italianos ilustradores de la música en el siglo XVI, que se hallan en la *Historia literaria* del señor abate Tiraboschi.»

«Menos feliz aun en el descubrimiento de los profesores italianos de música parece ha estado el doctor D. Napoli Signorelli, porque despues de haber nombrado tres del siglo XIV, pasa á Zarlino que escribió á fines del siglo XVI dejándose dos siglos en los cuales no se ven los famosos compositores salir del seno de la Italia.»

«Si no temiésemos el ser tenidos por unos prevenidos y acérrimos enemigos del nombre italiano, podríamos dar en estos dos ejemplos el primado de la música á los españoles, y hacerlos aceptar el lugar que se han apropiado los italianos. Hablemos del año de 1482.»

«Bartolome Ramos, nació en la ciudad de Baeza en Andalucía. Estando en Bolonia de maestro de música, imprimió su *tractatus de música*, cuya obra para que no tuviese aquella corta vida que tuvo la del sacerdote vicentino, fué reimpresa en Bolonia en el mismo año de 1482. Cuanto era ilustrado Ramos entre los escritores del arte, lo veremos despues. Este autor español en el capítulo IV de su segundo tratado, hace mencion de otra obra suya compuesta siendo maestro de música en Salamanca...»

«En el año de 1493, Guillermo del Podio, publieó en latin su comentario sobre la música. En 1510, se dió á la imprenta en Barcelona y en lengua española un libro de *música práctica* compuesto por Francisco de Tovar. Gonzalo Martinez de Vizcargui, dedicó á Juan de Fonseca arzobispo de Búrgos el libro: *Arte de canto llano, contrapunto*

y de órgano, impreso en Zaragoza en 1512. Otra obra de este autor, se ve impresa en Búrgos año de 1511 con el título: *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos.* Diego de Ortiz, toledano, dió á luz en Roma en 1533, una obra en idioma italiano con el título: *Il primo libro delle glosse sopra la cadence.* El famoso profesor de música de la capilla pontificia en tiempo de Pablo III Cristobal Morales, natural de Sevilla, en 1542 imprimió un libro de varias composiciones sagradas, reimpreso mas veces una de ellas en 1544, dedicado á Pablo III (1). De este español dice el P. Martini, que *fué autor estimadísimo y de gran fama en su tiempo.* »

«De estos y otros profesores españoles que se ven elogiados por sus obras, tuvieron ciertamente mayores noticias los escritores del arte, que de el sacerdote vicentino; y mas larga vida aquellas que las de este italiano. »

«Añadanse á esto, veinte y dos españoles que en el siglo XVI fueron profesores de la capilla de música pontificia (segun el catálogo del que somos deudores al P. Martini) y podemos decir sin jactancia, que los españoles tenian *los órganos tan bien dispuestos, armoniosos, sensibles y vivos*, como los afortunados italianos. Si no es que pretenda el doctor Napoli Signorelli que el clima de Italia hubiera hecho en los sentidos de los españoles una feliz revolucion, como dijo Piccini al ser llamado á Paris; que queria ocasionar con la música italiana, *una total revolucion en los sentidos de aquellos mal organizados franceses.*»

«Mas volvamos al famoso José Zarlino, *reconocido universalmente como el primer restaurador de la música despues del famoso Guido Aretino*, segun el parecer del señor abate

(1) De este, y otros autores españoles de que no hace mencion el Sr. Lampillas hablaremos en el curso de la obra.

Tiraboschi: sin pretender quitar á Zarlino aquella gloria que él se adquirió ó mereció, decimos sin embargo, que al restaurar la música siguió los pasos de un célebre español que cien años antes que él, desembarazó el camino á la moderna música. Hablamos de Bartolomé Ramos. Véase lo que nos dice el erudito D. Antonio Eximeno: *Antes de Zarlino, habia demostrado ya el español Bartolomé Ramos la necesidad de suponer alteradas las quintas y las cuartas de los instrumentos estables que fué la primera idea que se tuvo del* TEMPERAMENTO *moderno; y Zarlino promovió tambien esta idea; bien que restringiéndola á los instrumentos estables. Pero tanto Ramos como Zarlino sufrieron por su particular modo de pensar persecuciones severísimas* (1). Vicente Galiley, ó como sospecha Doni, algunos nobles florentinos que tomaron el nombre de Galiley, movieron contra Zarlino una lid ruidosa acusándole casi de sacrílego por haber descubierto los horrores del sistema pitagórico, que por espacio de 1400 años se habia mirado como un dogma sin exámen; y quisieron sostener la igualdad de los tonos de la escala, ó una mezcla quimérica de los sistemas de Pitágoras, Aristoseno, y Tolomeo. *Sobre todo, la proposicion de Ramos sobre la necesidad de suponer alteradas las quintas y las cuartas y como atacada una preocupacion consagrada desde Pitágoras por espacio de dos mil años, fué mirada como una paradoja, y como un escándalo que se dirigia á arruinar la música. Escribió contra él, Gaffurio; y Nicolás Burcio dió á luz un opúsculo impreso en Bolonia el año de 1487, titulado*: Adversus quemdam Hispanum veritatis prævaricatorem: contra un cierto español prevaricador de la verdad. *Con todo esto, cicatrizada la llaga, y en-*

(1) Lo que no va de letra cursiva, lo suprime Lampillas en su obra, mas á nosotros nos ha parecido oportuno el insertar el párrafo entero del erudito Eximeno.

trando Zarlino á sostener la misma opinion, triunfaron las razones del español autor de paradojas y prevaricador de la verdad. Si tan grande y antiguo es el fatal destino de los españoles en Italia de ser especiales como *escritores de paradojas*, tuviésemos al menos los modernos la suerte que tuvieron los antiguos, sin duda triunfarian nuestras razones.»

«Para fin de lo dicho, bastará asegurar á los españoles la jactancia de haber sido en el siglo XVI algo mas que émulos de los italianos en el cultivo del bello y encantador arte de la música. Pero ved que va á Italia y que la habita por espacio de veinte años de aquel siglo, un ciego español que en materia de música iluminó á los mas organizados italianos. Este fué Francisco Salinas, hombre prodigioso privado de la vista á la temprana edad de diez años; pero con tanto ingenio, que aprendió la lengua latina, la griega, las matemáticas, y en particular la música, en la cual era tan eminente, que segun Andres Scoto que le conocia: *in theoretica et practica musica ætatem sua parem non habuit.*»

»Salinas compuso siete libros de música llenos de erudicion de los mejores autores antiguos griegos y latinos, los cuales fueron impresos en Salamanca en 1577. Tuano hace un magnífico elogio de nuestro Salinas: *Vix de cennis* (dice) *oculorum usum amisit, cum Dydimo Alexandrino guadantenus ob id comparandus: guippe indole innata fretus, dum orbitatis solatium gnœrit tantum valuit, ut non solum exactam utriusque linguæ cognitionem sit adeptus sed etiam in Mathematicis artibus máxime excelluerit, acprœsirtim in musica*; *de qua eruditisimos libros reliquit, qui tanti á peritis harum serum fiunt, ut aliunde potius, quam ad hominis industria profecti eredantur.* (Hist. lib. XCIX) Ambrosio de Morales, cuenta haber visto el mismo y esperimentado los maravillosos efectos del arte de Salinas,

asegurando que ya con el canto ya con algun instrumento músico, encantaba de una manera tal al auditorio y dominaba el corazon, que le violentaba al llanto, á la alegría ó al terror, segun los maravillosos efectos que se leen de la música de los antiguos. (lib. 15 cap. 25) Preciso seria para esto que Salinas encontrase los órganos bien dispuestos y sensibles en los españoles que lo escuchaban.»

Salinas fué muy querido de Pablo IV y del duque de Alba virrey de Nápoles en donde obtuvo una rica dignidad. ¿Y que mayor prueba del singular talento de Salinas en este arte que el ser estimado y admirado en Nápoles, ciudad generalmente tenida *como asiento y fuente de la ciencia musical y de los talentos armonistas*? (D. Napoli Signorelli loc. cit. pag. 353).

Hasta aqui el sacerdote don Severo Lampillas: ahora autorizados con las opiniones de Teixidor y otros escritores, concluiremos de manifestar lo que la Italia nos debe con respecto á la música, y cuales han sido los motivos de su encumbramiento y nuestra decadencia.

Consta de la historia de la música italiana, segun el autógrafo de Teixidor, que á fines del siglo XVI y á instancias de Vicente Galiley, se comenzaron á simplificar los madrigales armónicos y á desterrar de ellos casi enteramente los cánones, enigmas, cangrizantes, y otras mil pedanterias tenidas en sumo aprecio por los italianos en dicho siglo. Que á fines de este, se empezaron á oir cantatas á solo y á duo con acompañamiento contínuo, de cuyas obras fué el fundamento dicho Galiley componiendo á solo un soneto del Dante, y las lamentaciones de Jeremias, imitando en un todo el estilo de las tonadas españolas, que desde mas de un siglo y medio antes de los tiempos de que se habla, eran el recreo y encanto de todos los príncipes y potentados de Italia. Que esta novedad

introducida por Galiley tuvo por enemigos á la mayoría de los maestros compositores italianos, adhiriéndose muchos tambien á ella entre los cuales fueron: Lucas Marentio: Pablo Quagliati, el Romano, Scipion de la Palla, Alejandro Strigio, Tomás Pecci, y el príncipe de Venosa, que fué quien mejor acomodó el gusto español tanto melódico como armónico, á las palabras italianas. Que fueron casi inútiles los esfuerzos de estos maestros compositores para derrocar las antiguas ideas de los célebres contrapuntistas italianos; por cuya causa las cantatas, duos, tercetos, cuartetos y coros en idioma vulgar ó en latin, no se oyeron caracterizados con la sencillez de las melodías verdaderas del estilo español, hasta que imbuidos nuestros profesores, con las máximas de Pedro Cerone, desnudaron la música española de las referidas galas, y la vistieron con los andrajos que desechaba la italiana; asegurando que las dichas bellezas armónicas y melódicas, no se ven practicadas por compositor alguno italiano hasta últimos del siglo XVII, época en que la música española se hallaba en un estado lamentable; y que la lectura de la obra de Cerone generalizada entonces por desgracia en España fué la causa de ello.

Si bien para nosotros las opiniones de Teixidor, merecen el mayor respecto, porque en ellas vemos al sabio erudito, al profundo filósofo y al distinguido maestro; sobre esta materia disentimos en parte de sus razones. Las doctrinas musicales escritas en el *Melopeo* de Cerone, á nuestro modo de entender, están vasadas en su mayor parte sobre las nuestras; y aunque así no fuera, no podemos creer que esta obra se generalizase tanto en España como para ser causa de una revolucion en la parte teórica del arte tan sólidamente cimentada por célebres maestros, porque si raros son los ejemplares del *Melopeo y Maes-*

tro en Nápoles donde se imprimió el año de 1613, y en los demas paises estrangeros, son casi mas raros en España á donde no existen sino tres, que sepamos; uno en la Biblioteca real de Madrid; otro incompleto en la de San Juan de Barcelona, que perteneció al convento de Trinitarios de la misma ciudad; y el que nosotros poseemos que fué de la propiedad del distinguido maestro D. Francisco Andreví. A mas de esto, compréndese su poca circulacion, en el escesivo coste de una obra tan voluminosa, y en lo poco que de ella se ha hecho mencion.

Pedro Cerone en su *Melopeo* se presenta de diversas magnitudes en el saber: en unos capítulos lo vemos un gigante, en otros un pigmeo: en sus doctrinas del arte, no es lo mismo que en sus consejos á los que lo profesan. Las primeras palabras de su obra *¿Quid ultra quæris?* manifiestan un orgullo de sí propio poco plausible; el Preámbulo, una mas que escesiva modestia; algunos capítulos, pesadez insulsa; otros, grandes conocimientos. Esta mezcla de ser y no ser, de orgullo y modestia; muchos capítulos sin mas utilidad para el arte que zaherir ya directa ó indirectamente á nuestros profesores y maestros; el no hablar de la música característica española ni de los escritores del arte, sino de los que escribieron en Italia como Morales, Guerrero, Victoria, Lobo; y despues del maestro de capilla de Felipe III de España, Matías Romero á quien conoció Cerone como á los organistas Ratia y Clavijo por pertenecer él en aquel tiempo á dicha capilla en calidad de capellan salmista, no haciendo referencia á tantos otros buenos escritores españoles de entonces, y aun mas antiguos, en la parte científica del arte; y sobre todo no nombrar á Bartolomé Ramos de quien Zarlino tomó la mayor parte de sus doctrinas; nos hace sospechar como al erudito Mr. Fetis, que el *Melopeo y Maestro* de Cerone en su

parte buena, es una traduccion en mal castellano del *Melopeo ó músico perfecto* de Zarlino; obra que anunció en su *Sopplimenti musicali* (1), y á su muerte dejó sin publicar ignorándose el paradero de este manuscrito. Y el encono que Cerone manifiesta contra nuestros profesores y maestros en muchas inecsactitudes, no creemos sea otra cosa, que el deseo de vengar algun resentimiento particular, causa de su marcha otra vez á Italia abandonando su plaza en la capilla real de Madrid.

Empero, aunque nuestras sospechas sobre la originalidad del *Melopeo* fuesen inesactas, no podrá dudarse que los estudios de Cerone en España lo ilustraron hasta el estremo de escribir su obra voluminosa y de gran interés para el arte; y que el poco caso que de él se hizo en España como maestro, fué el motivo de sus invectivas contra nuestros profesores, muchas de ellas inesactas, aunque otras por desgracia verdaderas.

Para demostrar lo dicho convenientemente, vamos á citar varios párrofos del *Melopeo* y por ellos podrá juzgarse de la verdad de nuestros asertos.

En el preámbulo de la obra, se espresa Cerone de este modo: «Muchos dias ha, me determiné de escribir alguna »cosa sobre el arte de la música, como comencé hacerlo »á Bergamo (ciudad de Lombardía, y mi patria) mas ha

(1) En la pag. 330 del *Sopplementi musicali* de Zarlino, se lee lo siguiente: «Avendo parlato ora á sufficienza dell' ultima parte della música è della melopeia, un altra fiata vederemo quelle cose appartengono al *Melopeo ó músico perfetto*. Laonde rendendo grazie immortali á quello che havita col suo figliuolo nostro redentore et con lo Spirito Santo nel celeste Regno, di havermi concesso tanta grazía ch' io habbia posto in luce queste mie fatiche, oltre gli altri doni ricevuti da sua Maestá, spero che di nuovo mi sará da lei concesso ch' io potro satisfare al debito, che giá molto tempo ho contratto con ciaschcduno studioso, ponendo in luce hormai i primessi ventincinque libri *De Re música*, fatti in lingua latina, con quello ch' io nomino *Melopeo ó Musico perfetto*.

»de quince años: aunque fué tampoco lo que escribí en-»tonces, que puedo decir (y con mucha verdad) no fue na-»da: pues el mesmo año dejé la empresa y me fuí á Cer-»deña al servicio de la iglesia mayor de Oristan, con de-»terminacion de me pasar despues á España; como lo »cumplí el año de mil quinientos noventa y dos (1). Y »por haber caminado diversas tierras de estos dichosos rei-»nos y platicado con muchos de la profesion, he compre-»hendido que, aunque los mancebos desean saber, mu-»chos quedan ignorantes: y esto, no por falta de deseo »natural, mas ó porque son flacos de memoria, ó por-»que carecen de maestros; ó si los tienen, no todos les »quieren enseñar lo poco ó mucho que saben (pero bien »es de creer, que los que tal intencion tienen, usando se-»mejante término, no son de los mejores ni medianos). »Pues principalmente por estas, sin las otras causas, aho-»ra he querido satisfacer mi voluntad, en escribir un »tractado de música». Se ve por lo contenido en este pár-rafo, que Cerone antes de venir á España escribió muy po-co sobre el arte de la música ó mas bien nada segun él confiesa; que tenia la idea de pasar á nuestra patria, y aunque calla en este lugar el porque de la idea, en la pá-gina 200, dice: « por haberme empleado en cantar can-»ciones menos que honestas; y tambien por el mucho gus-»to que recibia cuando componia cantares torpes, y por »el demasiado gozo que sentia cuando cantaba en lugares »profanos, quiso Dios que yo fuese captivado de visitar la »santa iglesia del glorioso y bienaventurado Santiago de »Galicia, para quedar por aqui libre del poder del demo-»nio..... Con esta devocion pues, y juntamente con la vo-

(1) Téngase presente que Cerone nació el año de 1566 y que por consiguien-te vino á España á los 26 años de edad.

»luntad grande que tenia de praticar los mas famosos mú»sicos de estos reinos, pasé á España y dí cumplimiento á »mis deseos el año del jubileo de aquella santa iglesia, que »fué el de 1593.» Esto nos manifiesta junto con el otro párrafo, que su viage á España fué para estudiar á nuestros buenos maestros, y apartarse del género de música que hasta entonces habia compuesto y seguido; que al escribir su libro lo hizo con la idea de que sirviese á los que no podian tener buenos maestros, sino *ni mejores ni medianos;* y que *por estas sin las otras causas quiso satisfacer su voluntad*; mas no por rivalizar, ni menos por enseñar á los buenos maestros españoles de quienes recibió las verdaderas doctrinas del arte que ignoraba antes de venir á España, puesto que en 1593 no habia escrito nada, ó se arrepintió de haberlo hecho; en 1608 dejó nuestro pais para marchar á Nápoles; al año siguiente publicó en esta ciudad su *Regole per il canto fermo*; y á los cuatro años (1613) dió á luz pública el *Melopeo*: pudiéndose asegurar que ambas obras las escribió en España, como lo prueban algunos párrafos del primer libro de su última obra.

Dedúcese de lo dicho y de las muchas contradicciones con que está salpicado el primer libro de la obra de Cerone, que las ideas vertidas en ellas no fueron nuevas sino sacadas de muchos y diversos autores y conbinadas sin el necesario dicernimiento para seguir una idea ó sistema propio. Prueban esta verdad los siguientes párrafos. En la página 3 de su preámbulo dice: « Porque así como el que »quiere plantar un nuevo jardin, busca ingertos de buenos »árboles: así yo buscado y cogido tengo autoridades y pa»receres de famosos músicos, asi teóricos como prácticos, »para plantar en este nuevo libro. Y así como el tejedor »junta el hilado, de diversas manos labrado, y de muchos »hilos urde y teje su tela: asi yo he juntado las doctrinas

»de diversos músicos y tengo hecha una tela de diversos pa»receres: y si ella no salió buena no se debe poner la cul»pa al hilado que es delgado y fino, sino á mi que no le »supe urdir ni tejer.» Si á los 26 años salió Cerone de su pais para visitar el nuestro, arrepentido de lo poco que habia escrito y con deseos de aprender: si estuvo en España 15 años y á los cinco de estar en Italia publicó el *Melopeo.* ¿Quienes fueron los famosos músicos así teóricos como prácticos de quien sacó y cogió las *autoridades y pareceres* para plantar su nuevo libro? Sin ningun género de duda de los maestros españoles.

En la página 4 prosigue diciendo: «Por otra parte jun»tándose tambien el deseo de servir á la nacion española, »como oficial inútil de un sabio pintor, determiné hacer »este dibujo ó (por mejor decir) borron, y delinear con mi »poco saber las reglas y documentos de la música: remi»tiendo á los maestros espertos en esta profesion añadir »los colores y cumplir las faltas que hubiere, y tratar mas »claramente que yo no supe esplicar.» Vemos á Cerone en estas palabras con demasiada modestia llamarse discípulo inútil de nuestros maestros, y seguidamente en la misma página decir: «Confio en Dios que este presente »tratado será provechoso á muchos de la profesion, y que »de todos los que tienen buenas entrañas no dejará de ser »recibido con alegre rostro; y si acaso tomaren algunos »con mano izquierda lo que yo les ofrezco con la derecha, »y otros le quieran infamar, ó por mejor decir matar, to»davía adviertan no podrán efectuar su mal deseo: antes »quedarán semejantes á las desdichadas mariposas que »queriendo oscurecer y apagar la clara luz de la cande»la, ellas mesmas se queman; y quedando la vela encendi»da con su claridad, ellas pagan con su muerte la temeri»dad de su atrevimiento.» Despues de tan atrevidas pala-

bras, concluye el prólogo con las siguientes: «Y si algo hu-»biere que no diga con lo que la iglesia católica dice, y los »escelentes maestros en esta profesion enseñan, lo doy por »no dicho, y desde luego me retracto de ello; pues no ma-»licia, sino ignorancia será de haberlo dicho la causa.»

Apesar de las contradicciones espuestas, y otras muchas mas, que seria dilatado referir, empieza Cerone la dedicatoria de su obra à Felipe III de España en estos términos: «Con deseo que la música práctica (tan usada en »los reinos y provincias en que V. M. bienaventuradamen-»te manda) se ponga á mejor término; para que así se »mejore y ennoblezca; y la gente moza, que por gusto ó »necesidad desea saberla, la pueda aprender con mayor »comodidad y con mas facilidad, he ordenado este presen-»te volúmen (engastando como cosa nueva) la theorica en »la práctica; y juntamente interponiendo muchos avisos y »muy provechosos, para desechar los vicios y abrazar las »virtudes; con muchas amonestaciones, autorizadas con »la sagrada escritura: todos en efecto, y muy á propósito »de la música moralizada.» Y en la página 9 al decirnos el porque le dió á su obra el título de *Maestro* ó *Melopeo*, nos dice: «Lo primero pues que me movió á intitularle »así, fué el ser las aldeas y lugares de España tan faltas »de maestros de música; y el considerar que los pocos que »hay en ellas por la mayor parte, no saben cumplidamente »lo que es necesario saber: y si saben, no todos quieren »enseñar fielmente á quien desea saber este arte... Tam-»bien porque la manera de enseñar es, como si personal-»mente un maestro enseñase de palabras, conviene á sa-»ber, con razones largas, con palabras simples, con ejem-»plos de fabulas y de historias, con dichos graciosos, con »sentencias graves, con similitudes apropiadas, con digre-»siones largas, con conceptos familiares, y finalmente con

»tantas diversidades, que parezca una nueva ensalada ita-»liana..... Non era posible poner esta mezcla de escritos »debajo del nombre de *Arte de música*, ni de otro cual-»quier título, sin dar á todos justa ocasion de se mofar de »mí.» Conociendo Cerone, como lo debia conocer, el rigorismo de la enseñanza musical española, hizo muy bien de no titular *Arte de música* á su llamada ensalada italiana, que aunque llena de buenas máximas teóricas, la escribió segun el mismo para las *aldeas* y *lugares* de España faltas de maestros.

Si bien disentimos de las opiniones de Teixidor sobre que la circulacion del *Melopeo* en España y sus doctrinas en el arte fueron causa de nuestra decadencia musical en la parte teórica, tambien estamos de acuerdo con dicho autor, en que esta obra pudo dar un fuerte apoyo á los enemigos de nuestra música profana (1); aunque dicho

(1) En la página 199 del *Melopeo* se lee lo siguiente: «No hay camino tan convenible para enseñar al entendimiento como son los oidos; y tal queda el hombre cual es el canto que oyó. Los que quieran mostrarse músicos perfectos, compongan música honesta que convide y despierte á la virtud, al servicio de Dios, á la imitacion de los santos, y de los músicos graves. Los cantores que desean sér señalados, no canten letras deshonestas, ni canto que provoque ó convide á sensualidad. Miremos que el hombre desde su mocedad y todo el tiempo, es inclinado á mal; y porque no corra en pos de los vicios, es menester quitarles las espuelas de la música lasciva y sensual: y ponerle freno con la honesta, grave y despertadora de las virtudes. El mal que los poetas, compositores y cantores han hecho y de contínuo hacen en la república cristiana con sus torpes coplas y pestíferos cantos, los que en el otro mundo están, lo saben por el castigo; y á los vivos, ruego á Dios que se lo dé á sentir, para que de ello hagan penitencia. Quien considera bien grande es la penitencia que por ellos ha venido; y si Dios por su infinita bondad no pone su santa mano, sospecho que en breves dias irá tan adelante el mal uso, que no habrá mas música para su coro, sino para el de Satanás. Lo cual no permita, sino por su misericordia envie siempre gobernadores asi eclesiásticos como seglares, que lo mal hecho castiguen y destruyan; y en lo que está por venir, pongan remedio para que cese tan diabólica enfermedad, y vuelva la música á su primera honestidad, magestad y santidad..... Elegancia suave, armonía deleitosa con estilo dulce en los cantos de profanidades, no es otra cosa, sino un despertadorde vi-

género estaba ya herido de muerte, tanto por la desunion de nuestros profesores, cuanto por dedicarse todos al género sagrado, como mas lucrativo, honorífico y protegido, y no haber mas escuelas verdaderas de música que las eclesiásticas. Convenimos en que sobre nuestras melodías y armonías se cimentó la música italiana; mas no en que el engrandecimiento de esta y la ruina de la nuestra, se deba á la lectura de la obra de Cerone, cuya reputacion científica á pesar del favor en la corte de su protector el Caballero de Gracia Modenes, no pudo obtener ni en Madrid ni en Nápoles sino una plaza de capellan salmista de ambas capillas reales. Los gobiernos protectores, y no las doctrinas de este ó el otro libro, son los que hunden ó engrandecen las artes y las ciencias en una nacion.

Los italianos unidos por la emulacion noble del arte y estimulados por personas notables y gobiernos protectores, crearon academias; simplificaron y perfeccionaron sus cantos y armonías; depusieron sus enemistades en el ara de la ciencia, el saber, y la gloria de su patria; separaron enteramente la música eclesiástica de la profana; trabajaron con entusiasmo para conseguir el fin deseado destruyendo cuantos obstáculos se oponian á su objeto; desecharon la parte de fanatismo artistico de los antiguos maestros, y lograron el triunfo que consigue la aplicacion, el estudio, y el talento cuando se ve premiado y protegido. Los profesores españoles faltos de un esmerado trato social; abandonados á sí propios; sin proteccion ni amor al arte; desunidos por la innoble pasion de la envidia hija de las mezquinas ideas que engendra una instruccion descui-

cios, cebo de apetitos depravados, y una yesca con que se queman las conciencias; y un dulce con que las almas se emponzoñan..... El que es temeroso de Dios, y amigo de su alma, antes quiere una música ordinaria que sea virtuosa, que á otra que sea sin comparacion mucho mas deleitosa, pero viciosa.

dada; el ostracismo de gran parte de los buenos escritores científicos del arte; los diferentes métodos y sistemas que habia de enseñanza, desechando unos maestros las doctrinas de otros por creer se rebajaban aceptándolas, y manifestaban su poco saber; las oposiciones á los magisterios de capilla (únicas plazas de lucro y honor para los maestros) llenas de trabas y enredos que aprisionaban los genios con pesadas cadenas á los caprichos y rarezas de los examinadores muchas veces menos entendidos que los examinandos (1); y por último el completo abandono de la música profana, hicieron crecer las dificultosas combinaciones armónicas; los intrincados enigmas y laberintos (2); los preceptos cada vez mas rígidos de nuestros fanáticos maestros, y desechar nuestras antiguas sencillas y vistosas galas melódicas y armónicas, para cubrirnos con el austero sayal de la ciencia sistemática que por tantos siglos rechazamos. La Italia se adornó con nuestras elegantes vestiduras; y mientras el genio español aprisionado con tan fuertes lazos se hallaba encerrado en el sagrado recinto de la iglesia católica sin mas espacio por recorrer que los muros que circundaban el santo templo, el mundo artístico proclamaba reina del arte á la Italia y olvidaba á la nacion española. Hé aquí nuestra historia musical, orgullosa y grande hasta en su ruina. Desechó sus galas, pero honró su sayal: dejó su libertad, pero sublimó su cautiverio: se oscureció en el mundo, pero brilló ante el Dios de los cristianos.

Los italianos nos presentan como fundadores del melodrama moderno, á Vicente Galiley, Julio Caccini, Peri, Conde de Vernio y Jacobo Corsi. Pero estos autores, tanto

(1) Véase en las láminas, el n.º 1.
(2) Véase en las láminas, los números 2, 3 y 4.

en sus arias, duos, tercetos, coros etc. siguieron las huellas de los españoles puesto que los dos principales reformadores de la música italiana á saber, Galiley y Doni, aconsejan á los compositores la imitacion en un todo de nuestras melodías. Estas fueron las causas porque las composiciones de Caccini y Peri, en su dulzura, sencillez y espresion fueron imitacion de las españolas, y aprobadas con grande entusiasmo por los literatos reunidos en Florencia, y por los profesores imparciales como Jacomeli y el marques Fontanella, para que sirviesen en el melodrama de Renuccini, titulado *Euridice* y representado en Florencia en 1600, segun Eximeno.

Este melodrama fué cantado desde el principio hasta el fin, y tenido por la primera ópera italiana en donde se comenzaron á oir los *recitados*; reconociéndose por su inventor al florentino Jacobo Peri, aunque segun el parecer de varios literatos italianos, se debe estimar como invento de Octavio Renuccini, porque segun la opinion de aquellos, Peri los escribió bajo la direccion de este.

Cerca de un siglo antes que la *Euridice* se escribiera, conocian ya los españoles como inventor del recitado, al maestro Villalobos que floreció á principios del siglo XVI. Y aunque se pudiera alegar en contra de esta opinion que el noble florentino Angelo Grillo hallándose en España á principios del siglo XVII, en una de sus cartas á Julio Caccini le decia, que la música inventada por Peri ya habia pasado á esta nacion; y tambien que Lope de Vega en la dedicatoria de su melodrama *La selva de amor sin amor,* representado en Madrid por los años de 1619 en celebridad de la recobrada salud del rey Felipe III, asegura que dicha representacion musical es absolutamente nueva en España por haberse oido en dicha obra espresados con el canto los interrogantes y los admirativos etc. con la ma-

yor propiedad, (que sin duda hace referencia al recitado); á nosotros para probar lo contrario, nos basta presentar la cancion que D. Salvador Luis cantor de la capilla y cámara de Felipe II, puso en música en el año de 1591 (cuyo autógrafo poseemos) y que Cervantes trae en el capítulo 43 de la Historia del Quijote (1); en la cual se encuentra la melodía recitativa de la que se creen inventores los italianos, en los dos últimos versos de la estrofa:

No te desmaye el verte
A cada paso junto al de la muerte. (2)

Parece que Cervantes quiso perpetuar el nombre de aquel compositor de música y quizá mejor cantor de sus producciones armónicas, al poner esta cancion en boca de D. Luis.

(1)
Dulce esperanza mia,
Que rompiendo imposibles y malezas,
Sigue firme la via
Que tu misma te finges y aderezas;
No te desmaye el verte
A cada paso junto al de la muerte
No alcanzan poderosos
Honrados triunfos, ni victoria alguna,
Ni pueden ser dichosos
Los que no contrastando á la fortuna,
Entregan desvalidos
Al ocio blando todos los sentidos.
Que amor sus glorias venda
Caras, es gran corazon, y es trato justo,
Pues no hay mas rica prenda
Que la que se quilata por su gusto;
Y es cosa manifiesta
Que no es de estima lo que poco cuesta.
Amorosas porfias
Tal vez alcanzan imposibles cosas;
Y ansí, aunque con las mias
Sigo de amor las mas dificultosas,
No por eso recelo
De no alcanzar desde la tierra al cielo.

(2) Véase en las láminas, el número 5.

—— 88 ——

El recitado no es otra cosa que una melodía desnuda de toda glosa y ceñida á ciertos intérvalos los mas análogos que ser puedan con los articulados en un razonamiento afectuoso. Siendo esta su definicion como lo comprueban Lichtenthal y otros autores, la melodía recitante de los modernos, no pudo tener otro orígen sino en nuestras antiguas jácaras ó romances; porque la misma clase de melodía hace aun el carácter de muchas de las canciones españolas. Hasta la manera de acompañarlas regularmente á golpe seco de instrumento, fué tomada de dichas composiciones; porque estas, siempre se han acompañado, y aun se acompañan de dicho modo en la guitarra, escuchándose todavía en los *Cantaores* de los barrios de Triana y la Macarena en Sevilla, de la Viña en Cádiz, del Perchel en Málaga, y en otras varias provincias.

A mas de lo espuesto, téngase presente que el melodrama español *el Parnaso* es el primero de que hay noticia se cantó desde el principio hasta el fin; que este melodrama se escuchó en Paris traducido al frances; y que Renuccini no escribió la *Euridice* hasta su vuelta de Francia. Probado esto, y siendo Renuccini el inventor del recitado segun los escritores italianos, bien claro se deja ver que el *recitado* español, fué aplicado con mas perfeccion si se quiere, al idioma toscano.

San Felipe Neri natural de Florencia fué el primero que introdujo en Roma los melodramas sagrados llamados oratorios, en el siglo XVI segun Mr. Bonnet y otros varios escritores; y el autor de la *memoria sobre el melodrama moderno* añade, que lo hizo imitando los villancicos españoles y las representaciones sagradas como las ejecutadas en la catedral de Leon el dia de la Asuncion, llamada de las *Cantaderas;* la de la Colegiata de Elche en igual dia; la de la catedral de Sevilla en el dia del Corpus ejecutada

por los *seises* con canto y baile, y otras muchas; lo que nos prueba que las representaciones cantadas eran comunes en España en dicho siglo (1).

Esta clase de representaciones no cabe la menor duda que de España pasaron á Italia, tanto por lo ya espuesto, cuanto por lo que refiere Bembo de los compositores de música españoles llamados á Italia por el Papa Leon X; por las comedias cantadas que se ejecutaron en Bolonia en idioma español en tiempo de Carlos V; (2) y porque las primeras

(1) El Padre maestro La Canal, continuador de la *España sagrada* en su tomo 45, tratado 88, capítulo 2, hablando de los misterios representados en la catedral de Gerona y haciendo referencia á un códice titulado *Consueta* que se formó en 1360 para el arreglo del culto y sus ceremonias, y que se conserva en el archivo de aquella santa iglesia, dice: que en dicha época era ya muy antigua la costumbre de la representacion con cantos del *martirio de San Estévan* en las segundas vísperas de Navidad, la del *Obispillo*, y la de las *Tres Marias*. Tambien refiere dicho La Canal, que en la fiesta del Corpus en Gerona instituida por Berenguer de Palaciolo que murió en 1314, se representaban en la plaza de San Pedro y en la del Vino, el sacrificio de Isaac, la venta y sueño del patriarca José, y otros asuntos de la escritura; lo que prueba que en aquel tiempo, no solo en los templos habia representaciones de esta clase.

En el archivo de la Corona de Aragon existe un códice con el número 155 en el que se halla entre otras cosas curiosas un fragmento de una obra de ingenio titulada *Mascaron*, cuya letra segun el malogrado erudito Sol y Padrís es de fines del siglo XIII ó principios del siglo XIV, y la continuacion de este drama se encuentra en otro códice del mismo archivo bajo el nombre de *Miscelánea ascética*. Los personajes que hablan, son Dios, madona Santa María abogadas del género humano, y Mascaron procurador del infierno. El diálogo se encuentra interrumpido con relaciones y descripciones en boca del poeta, las cuales segun Sol y Padrís cantaba el coro y un cuarto personage, como se practica ahora en las iglesias cuando se canta la pasion en los oficios de semana santa.

En un libro escrito por Francisco Vilar en 1583 que conserva el ayuntamiento de Barcelona; en el capítulo 106 describe *el modo com se feye en lo temps antich la professó del dijous de Corpus*, y dice, que despues de los ganfalones, de las hachas de la Seo, de la ciudad, gremios y cofradías, cruces y cierta parte del clero, seguian *las representaciones* así del antiguo como del nuevo testamento. *En la de la creacion del mundo*, habia doce ángeles cantando: *Senyor ver Deu*. En la de *La anunciacion de la Virgen* cantaban tambien ángeles; y en otros muchos entremeses que seria largo relatar, habia canto y baile.

(2) Al ser coronado Carlos V en Bolonia por rey de Lombardía y emperador

Pastorales que se vieron representadas en Nápoles en idioma italiano estimadas por la mayor parte de los literatos de aquella nacion como los primeros ensayos del melodrama fueron á espensas de D. García de Toledo, virrey de aquel reino; quien mandó poner en música el *Tansillo*, la *Aminta* del Tasso con intermedios compuestos por el mismo poeta, el *Pastorfido* y otras muchas piezas, al jesuita y compositor español Maronda ó Morata, segun el autor de la *Memoria sobre el orígen del melodrama moderno.*

Los bailes figurados ó pantomímicos que formaron y forman hoy una gran parte del melodrama francés, y aun del italiano, pasaron tambien de España á Italia, puesto que esta clase de espectáculos es en nuestra nacion de una antigüedad inmemorial. Su union al melodrama se practicó en Castilla en el reinado de D. Pedro I, con la pieza titulada *Danza general, en que entran todos los estados de gentes* la cual se conserva en el Escorial componiéndose de baile, música vocal, instrumental y declamacion; por los años de 1475 en las bodas de la reina D.ª Isabel de Castilla con D. Fernando de Aragon, se ejecutó otro espectáculo casi igual al anterior; y por los años de 1561, como fin

de romanos, fué puesta en escena en el teatro español una comedia con música, titulada: *Los dos monarcas de Europa* escrita por Bartolomé de Salazar y Luna. Antes de empezarse la ceremonia de la coronacion, una procesion de frailes y sacerdotes entra cantando:

En hora dichosa venga
El mas obediente hijo
De la católica iglesia
A coronarse en sus ritos.

El emperador cantando tambien contesta:

Y en hora feliz ostenta
Lo grande de su dominio
Quien tiene á sus pies un rey
Gozoso de estar vencido.

Esta comedia se halla en el tomo XXII de las *comedias escogidas* impresas en Madrid 1665.

de fiesta del melodrama *el Parnaso* se efectuó tambien un baile pantomímico, en el reinado de Felipe II.

En la dedicatoria que hace Pedro Francisco Renuccini de las obras de su tio Octavio á los académicos y literatos de Florencia, dice, que Octavio Renuccini introdujo en Italia la pantomímica y el recitado, y que ambas cosas las trajo de Francia. Esta opinion es contrarestada con fundamento por los escritores italianos, pues que en el acto tercero del *Pastorfido* de Guarini, se halla el baile llamado la *Cecca*, espectáculo mas antiguo que la vuelta de Octavio Renuccini á Italia desde Francia; por lo cual los bailes pantomímicos no pasaron desde esta nacion á aquella, sino desde España á Italia, puesto que la época de Guarini es algo posterior á la de los reyes católicos, y moderna comparada con la de D. Pedro I y los juglares catalano-provenzales, en cuyas épocas ya estaban en uso los bailes pantomímicos en nuestro pais sin conocerse en Italia.

CAPITULO XIII.

Reinado de Enrique IV de España.—Bartolomé Ramos.—Juan de la Encina. —Cátedras de Salamanca.—Reinado de los reyes católicos.—Estado de la música española.—Causas de su decadencia.—Villancicos.—Felipe I.—Carlos V primero de España.—Sus conocimientos musicales.—Capellanías.—Aficion de los grandes del reino á la música.—San Francisco de Borja, duque de Gandía.— Etiqueta de la capilla real del palacio de Madrid establecida por el emperador Carlos V para la fiesta de la *candelaria* y procesion del *Corpus*.—Maestros compositores españoles.

Despues del reinado de D. Juan II, tan brillante para la poesía y la música en sus torneos, justas, danzas y juguetes cómicos que por do quiera halagaban á los cortesanos y divertian al pueblo, subió al trono de Castilla don Enrique IV por los años de 1454; y aquella brillante corte de su antecesor, aquellas fiestas en donde los mas ilustres personages del reino tomaban parte ora con sus cantos llenos de una melodía espresiva, ora con sus versos amorosos y galantes, ó bien con su bizarría en las justas y torneos, se convirtieron en encarnizados bandos políticos que apoderándose del mando y de los tesoros de la nacion por la incapacidad del soberano para mandar, alborotaron todas las ciudades, saquearon los alcázares, y la anarquía mas espantosa cundió por todo el reino.

Ensangrentados mas cada dia estos partidos devastadores, la ignorancia fué cundiendo como es consiguien-

te, y el brillo de las artes especialmente el de la poesía y música cuyo sosten está en la felicidad y esplendor de las naciones, cubrióse de celages tan densos y permanentes, que aun duran sostenidos por las mismas causas que los hicieron aparecer entonces.

Enrique IV, de un carácter melancólico y distraido, huyó del bullicio y esplendor de la córte, hallando su diversion y recreo, ya en la caza, ya con la lectura, ora cantando y tocando el laud, ora retirado en su capilla privada á donde pasaba muchas horas, rezando y escuchando á los distinguidos profesores tanto cantores como instrumentistas dirigidos por un inteligente maestro salido de las cátedras de Salamanca, á los cuales mantenia para tan sagrado objeto. Los bailes y las acciones cómicas perdieron su animacion y esplendor por la poca aficion á ellas que manifestaba el soberano; y las fiestas de Navidad, San Estévan, San Juan y Santos Inocentes, que se celebraban en las iglesias con representaciones cantadas y declamadas, tomaron nuevo impulso con el decaimiento de las profánas, aumentando la irreverencia en tan sagrados lugares por la ignorancia y desórden que se encontraba en el estado eclesiástico. Mas esto duró poco tiempo, pues el arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo mandó por los años de 1473 se celebrase un concilio en Aranda, tanto para mejorar la disciplina y estudios del clero español, cuanto para prohibir las fiestas escénicas que desdigéran de la magestad de la iglesia católica, y no fuesen á propósito para acrecentar la devocion de los fieles.

Los bailes y espectáculos públicos perdieron su importancia al perder sus ilustres mantenedores ocupados en la política interior, y en la guerra contra los infieles; la poesía perdió su esplendor; y la música se aposentó en el santo templo católico, en donde hermanando la sencillez y

armonía de las melodías populares con el místico canto eclesiástico, enriqueció la música sagrada que fué cimiento de la gloria de nuestros maestros compositores, y la que hizo sacudir el yugo del mal gusto en la música religiosa de Italia, ilustrada por nuestro célebre Cristóbal Morales.

Sin embargo de la decadencia de las artes y ciencias en estos tiempos, las cátedras de música de Salamanca plantel inmortal de nuestros grandes maestros, se hallaban en todo su esplendor, como lo comprueba el insigne Bartolomé Ramos de Pareja discípulo de Juan del Monte, el que desde Baeza su patria, pasó á la dicha universidad á completar sus estudios, publicando un tratado de música, y defendiendo las verdaderas doctrinas del arte en contra de Osmero maestro español. Las enemistades que esto le ocasionó; el estado en que se hallaba el reino; y el deseo de dar mas publicidad á sus obras, le obligaron á marchar á Italia en donde en 1481 el Papa Nicolás V le confirió la cátedra de Bolonia, y su tratado de música impreso en esta ciudad en 1482, fué seguido por los principales profesores italianos segun el P. Martini, á pesar de revelar en él los errores de Guido Aretino tenido por los italianos como el fundador de la moderna música manifestando la debilidad é inconsecuencia de su sistema, y de las injustas diatribas de Burci y Gaffurio acérrimos defensores de Guido y Boecio, segun se deja dicho.

Esto solo nos manifiesta los conocimientos teóricos que de la música teníamos, y las sabias doctrinas que se enseñaban en nuestras cátedras salamanquinas. Escuelas que fundadas por D. Alonso el Sabio y cimentadas sobre los conocimientos músicos de San Isidoro y otros sabios escritores, tomados por este sabio rey y publicados con mas estension en una obra *de música* que escribió en latin y que no se imprimió en Salamanca hasta el año 1572 reimpri–

miéndose en 1592, esparcieron por Europa las verdaderas doctrinas del arte por los sabios discípulos de ellas Ramos, Salinas, del Rey, Morales, Escobedo, Laso, Ortiz, el famoso Juan de la Encina que llegó á ser maestro de la capilla pontificia de Leon X, (1) y otros muchos de quienes iremos haciendo mencion.

En el reinado de los reyes católicos doña Isabel I y don Fernando V, lució un rayo de felicidad para la España puesto que con el ensanche de sus dominios, y las acertadas disposiciones de un gobierno enérgico y previsor, hicieron se calmasen las ambiciones y venganzas; la libertad del pueblo tuvo sus límites; y la confianza y las riquezas volvieron á dar alguna vida á las ciencias y á las artes. Pero

(1) Juan de la Encina nació en Salamanca en el año de 1468. Estudió en aquella universidad las letras y la música, protegido del maestre-escuela Don Gutierre de Toledo hermano de D. García de Toledo, conde de Alba. Marchó despues á la córte y á los 25 años de edad se hallaba colocado en la casa y familia de don Fadrique de Toledo, primer duque de Alba y de su esposa doña Isabel Pimentel. Publicó la coleccion de sus obras con el título de *Cancionero*, que dividió en cuatro partes, dedicándolas á los reyes católicos, al duque y duquesa de Alba, al príncipe D. Juan y á D. García de Toledo, primogénito de los duques. En la cuarta parte de esta coleccion incluyó sus obras dramáticas. El duque y duquesa de Alba, D. Fadrique Enriquez almirante de Castilla, D. Iñigo Lopez de Mendoza, Duque del Infantado, el príncipe D. Juan, y los mas ilustres caballeros y damas de aquella corte asistieron á estos primeros espectáculos, en que Juan de la Encina se distinguió como poeta, músico y gracioso cómico. Ignórase conque motivo y en que tiempo pasó á Roma: solo se sabe que permaneció algunos años en aquella capital, cultivando las letras y la música, en la cual llegó á ser eminente profesor. Ordenado de sacerdote en el año de 1519 hizo un viage á Jerusalen en compañía de don Fadrique Enriquez de Ribera marques de Tarifa; volvió á Roma en el mismo año, y en el de 1521 publicó en aquella ciudad un poema que tituló *Tribagia*, refiriendo en él menudamente su devota peregrinacion. Leon X le dió la plaza de maestro de la capilla pontificia, y el mismo, ó alguno de sus inmediatos sucesores, premió sus meritos con el priorato de Leon. Restituido á España murió en Salamanca cumplidos 65 años de edad en el de 1534, y fué sepultado en aquella iglesia mayor.

Esta biografía la hemos sacado de los *Orígenes del teatro español* por D. Leandro de Moratin.

tantos combates, tantas fatigas y desgracias, adormecieron sobre la gloria alcanzada y las riquezas adquiridas, á los que debieron ser protectores de la música y la poesía; y esta quedó reducida á estrechos límites, y aquella siguió creciendo aunque sin nombre, á la sombra sagrada de la religion cristiana, cuyo fanatismo crecia al par de sus triunfos, amenguando las ciencias y las artes que no llevaban el carácter religioso, por mirarse oriundas de los infieles.

El gran celo por la religion cristiana de nuestros reyes Isabel y Fernando, hizo que las riquezas, el poder, los honores, todo fuese y dependiese de la iglesia. Los pintores, escultores y músicos, buscaban su subsistencia en los palacios de los prelados, en las catedrales y en los conventos; y el pueblo en general se hizo lebítico, y miró con desprecio lo que no llevaba el sello eclesiástico.

Los profesores de música tuvieron ricas prebendas y bien dotadas plazas en los sagrados templos: adquiridas estas por rigurosas oposiciones, no se dedicaban á otro estudio que al del latin para hacerse sacerdotes, y á buscar nuevos resortes y dificultades inmensas en la sencillez de la música, para alcanzar unas plazas que con tanto descanso les proporcionaba luego, un cómodo bien estar toda la vida.

Los poetas hermanos de los músicos, vieron con justo enojo la elevacion de estos y su mísera existencia; y la venganza fué terrible. El poeta envuelto en la miseria que el fanatismo les daba por premio, vió brillante el porvenir y escribió para él abandonado y escarnecido tal vez. El músico gozando de sus buenas rentas no miró sino el presente, y ese presente sin el apoyo del poeta, oculto su nombre y sus obras bajo la losa de un sepulcro, al mismo tiempo que el porvenir abria una página de oro imperecedera para los que despreciados entonces, dieron despues

justa gloria á su patria y gran renombre á sus obras. No por esto creemos que no dieron gloria tambien nuestros grandes maestros, ni tampoco que fueran causa de la decadencia de la poesía, no: esponemos, que desunidas la música y la poesía, sin juntarse fuera del sagrado recinto, la poesía del pueblo, que hace grande la gloria de las naciones, y las obras del ingenio, dejó á la música en su retiro, no se acordó de ella ni de los nombres de sus encumbradores, estendió sus alas, difundió su dulzura, narró las glorias de los que quiso inmortalizar, criticó el fanatismo religioso y la ignorancia que con él cundia, y el nombre de la mayor parte de nuestros maestros fué legado al olvido juntamente con sus obras, quizá por pertenecer al círculo que tuvo por tanto tiempo en tan estrecho cautiverio á las ciencias y las artes. La dejadez de nuestros maestros y profesores aumentó esta oscuridad, y contentos con gozar de sus pingües rentas y escuchar sus conbinaciones armónicas en el estrecho recinto de una iglesia, escribieron notas de música, sin pensar que si bien el porvenir y la gloria de un artista está en sus obras, es preciso que la historia las inmortalice esculpiéndolas en sus páginas eternas.

Estas causas han dado motivo á nuestra decadencia en el mundo artístico, decadencia injusta en los tiempos á que hacemos referencia, puesto que si en la música profana no pudimos seguir como principiamos por las prohibiciones y mandatos de nuestros gobiernos; ninguna nacion de Europa puede presentar en dichos tiempos, las obras teóricas y eclesiásticas que nosotros, las cátedras de música agregadas á las universidades, ni los grados de doctor que con justicia se conferian á los mas sobresalientes profesores.

Los estrangeros tomaron nuestros conocimientos, les

dieron mas publicidad, y el tiempo les llamó inventores sobre el profundo silencio de la desidia española. Testigo de esta verdad son hoy las bibliotecas estrangeras donde se encierran las mejores obras de los ingenios españoles que nosotros no conocemos, y el aprecio que de ellas hacen los que no conociendo patria en las artes sino el talento, las buscan y las veneran pagándolas á precios casi fabulosos. Esta es la mayor verdad que puede comprobar nuestras opiniones: verdad, que aun se duda y no es creida entre muchos de nuestros profesores, que siguiendo la corriente de algunos escritores esclavos de infundadas opiniones estrañas que defienden sin fé artística, amenguan nuestra reputacion, manchan nuestro nombre en el mundo científico, y nos postergan á medianías estrangeras que nos desacreditan entre los hombres imparciales y sabios de todas las naciones.

Conocido ya el uso de los Villancicos desde Fernando III como se deja dicho en el tomo primero de esta obra, y generalizado en el pueblo por su estilo de música alegre y sencillo, y por ser el mas usado tanto en las representaciones sagradas que se hacian en las iglesias desde el tiempo de Alonso X, cuanto por haber sido apropiado tambien á las poesías amorosas; (1) Juan de la Encina lo

(1) En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo impreso en Valencia en 1511 se halla el siguiente Villancico:

¿Que sentís corazon mio?
¿No decís
Que mal es el que sentís?
¿Que sentistes aquel dia
Cuando á mi señora vistes,
Que perdistes alegria
Y descanso despedistes?
¿Como á mí nunca volvistes?
¿No decís
Donde estais que no venís?
¿Que es de vos que en mí no os hallo?
Corazon, ¿quien os agena?
¿Que fue de vos que aunque callo,
Vuestro mal tambien me pena?
¿Quien os ató tal cadena?
¿No decis
Que mal es el que sentís?
Llorad ojos noche y dia;

introdujo en sus fábulas teatrales, las que concluian con un Villancico puesto en música por èl mismo.

La Egloga de este autor representada en el año de 1495 en la noche última del Carnaval, y escrita en verso, que sègun dice Moratin, puede considerarse como un pequeño drama con nudo, solucion, espresion de carácteres y afectos convenientes á los personages de la fábula, concluye con el siguiente Villancico cantado por los que toman parte en dicho drama.

Roguemos á Dios por paz,
Pues de él solo se espera,
Quél es la paz verdadera.
El que vino desde el cielo
A ser la paz en la tierra,
El quiere ser de esta guerra
Nuestra paz en este suelo,
El nos dé paz é consuelo,
Pues que dél solo se espera,
Quél es la paz verdadera.
Si guerras forzadas son,
El nos dé tanta ganancia,
Que á la flor de Lis de Francia
La venza nuestro Leon;
Por mas justa peticion
Pedimosle paz entera,
Quél es la paz verdadera.

No os canseis
Que algun tiempo gozareis.
Llorad mi mal y tristura
Con tal fé, tal confianza,
Que si os vence desventura
No se pierda la esperanza.
No os canseis
Qne algun tiempo gozareis.

No os canseis de tal pasion
Pues vosotros merecistes
Que sufriera el corazon
Lo que vosotros hicistes.
Llorad y sufrir muy tristes;
No ceseis,
Que algun tiempo gozareis.

La Egloga tragicomedia de Calisto y Malibea, de prosa trovada en metro, por D. Pedro Manuel de Urrea dedicada á su madre la condesa de Aranda, y publicada en 1513, concluye tambien con un Villancico, el cual añadió segun Moratin *por no quedar mal;* lo que prueba que en aquellos tiempos no querian representaciones sin música.

En el año de 1514 se representó otra Egloga anónima, que puede considerarse como una de las mejores piezas representables de aquel tiempo, y concluye con el siguiente y precioso villancico:

Nunca yo pensé que amor
Con sus amores,
De amor matase pastores.
Tras galanes palaciegos
Yo pensé que siempre andaba
Y no pensé que mataba
Los pastores ni matiegos;
Mas do van tras sus borregos
Veo que con su dolor
Les da dolores
Conque los mata de amores.
Con su nombre falso engaña
Que parece que no es nada,
Y de majada en majada,
Y de cabaña en cabaña,
Van con su engañosa maña
Prometiendo su favor,
Y sus favores
Matan despues los pastores.

Lástima es haya desaparecido la música con que se cantaban estas poesías. En nuestro incansable afan por buscarlas, si bien hemos encontrado algunas de otro género,

de esta clase de Villancicos insertos en las representaciones escénicas, han sido vanos nuestros esfuerzos.

El erudito don Francisco Diaz de Morales en el año de 1845, nos dió un precioso romance en música muy popular en Córdoba en el reinado de los reyes católicos, y cuya letra dice así:

Los comendados
De Calatrava
Partieron de Sevilla
A hora menguada,
Para la cibdad
De Córdoba la llana,
Con ricos trotones
Y espuelas doradas.
Lindos pages llevan
Delante de sí.
¡Los comendadores
Por mi mal os ví!
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

———

Por la puerta del rincon
Hicieron su entrada
Y por Sancta Marina
La su pasada.
Vieron sus amores
A una ventana:
A doña Beatriz
Con su criada.
Tan amarga vista
Fuera para sí.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí

———

Luego que pasaron
De esta manera
Antes que llegasen
A la Çorredera
Le vino de presto
La mensagera:
Dice que Fernando

Estaba en la sierra;
Que en los quince dias
No vuelve de allí.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

Cenan los señores
Con prisa tanta,
Llegan donde amores
Ya los aguarda.
Acuéstase Jorge
Con la su dama,
Tambien el su hermano
Con la criada.
Y los cuatro gozan
De gusto sin fin.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo os ví á vosotros
Vosotros á mí.

Aun la media noche
No era llegada,
Ya subia Hernando
Por una escala,
Y entra muy feroz
Por la ventana,
Un arnes vestido
Y espada sacada.
—Caballeros malos
¿Que haceis aquí?
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

Y luego en entrando
Solo á una cuadra,
Vido con sus ojos
Su afrenta clara,
Paso el pecho á Jorge
De una estocada,
Y á Beatriz la mano
Dejóla cortada,

Y luego furioso
Se salió da allí.
¡Los comendadores
Por mi mal os ví!
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

Jueves era, jueves
Dia de mercado,
Y en Sancta Marina
Habia rebato,
Que Fernando dicen
El que es Veinteicuatro
Habia muerto á Jorge
Y á su hermano,
Y á la sin ventura
Doña Beatriz.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí (1).

La melodía de este cantar, está llena de sencillez y sentimiento, viéndose en ella impreso el carácter distintivo de nuestra música.

A pesar de la introduccion de la imprenta en el reinado de Fernando V é Isabel I; de la restauracion de la Universidad de Salamanca por el cardenal Gimenez de Cisneros amante de la música y sostenedor del canto *Eugeniano* en la catedral de Toledo; y los trabajos literarios de

(1) Véase en las laminas, el núm. 6.

En el tomo décimo sesto de la *Biblioteca de autores españoles*, viene inserta por completo esta poesía como adicion al romance de *El veinte y cuatro de Córdoba* por Juan Rufo. Sin duda el autor de las notas de este romance y cantar, ignoraba la tradicion que aun existe en Córdoba sobre este suceso, mirándose todavía por el vulgo con terror la casa donde acaeció, creyendo se aparecen fantasmas y duendes; por cuyo motivo casi siempre está desabitada. Dicha casa, está situada en el barrio de Santa Marina, perteneció al conde de Priego, y hoy es propiedad, si no estamos mal informados, de los marqueses de Villaseca. Hasta los niños en Córdoba saben los hechos referidos en este cantar, como sucede con todas las tradiciones eternizadas en el pueblo por los cantares populares: mas como dice Juan Rufo en su romance:

No es bien nombrando un muerto
Avergonzar muchos vivos.

Pedro Mártir, Lucio Marineo, Antonio de Lebrija y Arias Barbosa; el gusto y aficion á la música y poesía fué desapareciendo al terrible resplandor de las antorchas de Torquemada. Este cruel atleta de la intolerancia religiosa, sembró el espanto haciendo ocultarse aterrados los talentos, que vieron consumirse en las llamas veinte mil personas despues de laceradas con los mas crueles tormentos; y al cardenal Cisneros reducir á pavesas cinco mil manuscritos árabes, tesoros preciosos de las ciencias y las artes, por ser instrumentos de la raza que llamaba maldita. (1)

Este fanatismo religioso, unido á los lamentos de cuatro cientos mil judios y quinientos mil árabes arrojados de su pais y despojados de sus bienes y riquezas; y los llantos y gemidos de los deudos y parientes que morian quemados en públicas hogueras encendidas al santo nombre de la religion católica, cubrieron con un negro crespon las bellas artes, y el genio aterrorizado huyó de nuestro suelo, ó hipócrita se ocultó en los solitarios claustros de los conventos y catedrales.

Si estas encarnizadas disensiones, y ambiciones insaciables no hubiesen muerto la libertad del pensamiento sin hacerlo esclavo de un solo objeto ¿Quién nos podria usurpar hoy la soberania en el melodrama moderno? ¿Si en aquellos tiempos brotaron de España genios tan sublimes en la música que estendiendo sus luces por Italia, Francia y Alemania, desterraron el mal gusto de la

(1) En la *historia de los Protestantes españoles*, dice don Adolfo de Castro haciendo referencias al *Archivo de virtudes y espejos de prelados* escrito por el Padre Quintanilla y Mendoza, que fueron reducidos á cenizas cinco mil manuscritos (menos tres cientos que trataban de filosofia y medicina) sin consentir Cisneros que se quitasen las encuadernaciones y manecillas de oro y perlas conque habia muchas, aunque se las pidieron y compraban segun el precio que se habia hecho de diez mil ducados. No lo permitió, porque habian sido instrumentos de esta maldita raza.

música eclesiástica, y establecieron las verdaderas teorias del arte. ¿Que no hubiesen hecho en la música profana enrriquecida de cantos populares tan diversos melódicos y variados por los provenzales y los árabes? Estos cantos llenos de sencillez, poesia y sentimiento, cimentaron el nombre que con justicia ostenta hoy la Italia. ¡Doloroso es ver siempre en nuestra patria tan rica de bellezas y de genios, producirse los mismos efectos por las mismas causas!

La union de Felipe el hermoso, conde de Flandes con doña Juana, llamada la Loca, hija de los reyes católicos, introdujo en nuestra nacion las etiquetas y ceremonias importadas de Flandes por los años de 1506, y una nueva corte formada de un sinnúmero de estrangeros protegidos por el nuevo rey. En esta época desgraciada, empezó la muerte de nuestras escuelas musicales de donde tantos y tan grandes maestro habian salido, ya en la teoría como en la práctica del arte. Los músicos flamencos venidos á España bajo los auspicios del rey y los cortesanos, estendieron sus obras, generalizaron sus doctrinas, de estas y las nuestras se formaron sistemas diversos y opiniones contrarias, la union en la enseñanza desapareció, las enemistades crecieron, las buenas obras nuestras fueron legadas al olvido, y nuestros maestros abandonando su patria difuudieron en paises estraños las sabias teorias y sencilla práctica que hà dado por resultado, los adelantos que hoy envidiamos envueltos todavia en los arapos que estos paises desecharon para vestirse nuestras galas.

Si estas causas han dado la supremacia justamente adquirida á Francia, Italia y Alemania, dignas de respeto por su constancia en el estudio y por sus deseos de hacer brillar el arte musical; no podrá negarse que el sis-

tema fundamental y la sencillez y la armonía de los cantos melódicos fueron salidos de España, fueron difundidos por nuestros maestros, y fuimos postergados, olvidados, y escarnecidos por nosotros mismos. Con la palabra de españolismo en la boca, despreciábamos nuestras buenas obras, y olvidábamos sus buenos autores, que si hoy conocemos algunas de aquellas y de estos, lo debemos á la caridad de los estraños.

Veamos lo que dice nuestro buen amigo y eminente erudito frances Adrian de la Fage, al hablar de Francisco Guerrero en una comunicacion inserta en la *Gaceta musical de Madrid* el 18 de marzo del pasado año: « ¡ Cuanta »oscuridad y cuantas dificultades se encuentran en la his»toria de la música, y cuantos puntos quedan todavía por »esclarecer! A pesar de todos los escritores que de un si»glo á esta parte han esparcido alguna luz acerca de la »marcha y progresos del arte musical, quedará mucho que »hacer á nuestros nietos; y sin hablar de los errores co»metidos por nosotros, que ellos corregirán, ¡que campo »tan vasto les queda por recorrer; que lagunas tan gran»des que llenar, que conquistas tan importantes que ha»cer! — Prueba de esto es la ignorancia casi absoluta en »que nos encontramos acerca de todo lo que concierne á »la antigua escuela española anterior á la época de Pales»tina, escuela que produjo escritores didácticos como Sali»nas y Ramos, compositores como Cristóbal Morales, Die»go Ortiz, Bartolomé Escobedo, y que en gran parte pro»veian de escelentes cantores á la célebre capilla pontifi»cia.—Nosotros conocemos á los compositores que acaba»mos de citar, precisamente porque ellos pasaron á Italia; »si ellos no hubiesen salido de su pais, ignoraríamos sin »duda hasta su nombre, á no ser que por casualidad hu»bieran tenido la ocasion de hacer imprimir sus obras en »Italia ó en alguna otra parte.»

¡Que amarga y justa reconvencion para los españoles! Las palabras de La Fage están respirando el sentimiento y el dolor que siente el corazon de un sabio por la pérdida del manantial de una ciencia. La antigua escuela española fué ese manantial perdido. Ella fué la que con su luz iluminó el arte musical, y en ella vinieron á buscar su claridad tantos sabios estrangeros. Pero esta luz que iluminó al mundo científico, este manantial cristalino y saludable, fué destruido, cegado, y olvidado por sus mismos poseedores. Mas aun: fue despreciado para beber despues sus aguas turbias, venidas de veneros estraños.

¿Que dolor no causará á los amantes de nuestras glorias el sentido narrar del distinguido y erudito maestro La Fage? ¿Y cuanto no se acrecentará este dolor al ver escrito por reputados maestros españoles de la época actual, que, aunque desde muy antiguo aparecen documentos que prueban la *aficion* de los españoles á la música, recibió un nuevo impulso nuestro arte con los maestros flamencos que vinieron á España en el reinado de Felipe condo de Flandes, por ser los mas hábiles de Europa? ¡Tristes y amargas reflecsiones hace en este instante nuestra mente! Reflecsiones que debemos ocultar en nuestro corazon, pues mas vale que á el solo lacéren, que no den pábulo á comentarios de los cuales queremos huir. Esa indiferencia con que parece se mira por algunos, el profesorado antiguo y respetado de los españoles llamándolo *aficion*, el mundo del arte la juzgará, nosotros nó.

Nada hemos debido á los flamencos venidos á España, sino la completa ruina de nuestras antiguas escuelas. Pruebanlo las obras nuestras antes de esta época, tanto didácticas como prácticas; los distinguidos y célebres maestros que en las diferentes escalas del arte han brillado, y el decaimiento y confusion de sistemas de enseñanza habidos

en España desde aquel tiempo hasta el presente. En esto se fundó Pedro Cerone para zaherirnos: en esto consistió la pérdida de nuestras fundamentales y verdaderas escuelas: en esto el aumento de la emigracion de nuestros escritores y maestros á paises estrangeros (1).

Si el flamenco Adriano de Willaert fue tan sabio en el arte, y tan admirado de los escritores de todas las naciones, váyase estudiando paso á paso su vida, la época de sus obras, las doctrinas de estas; y ellas darán al imparcial filósofo, datos suficientes para conocer quien iluminó su gran talento y lo elevó hasta el puesto que con justicia debe ocupar en el arte. Si los flamencos como dice Teixidor podian competir con los españoles en los conocimientos musicales, esto no manifiesta que fueran nuestros maestros cuando fueron nuestros discípulos. Si Guicciardini en su *Descripcion de la Flandes* hace mencion de los compositores que se distinguieron en aquellos paises en el siglo XVI, menciona entre ellos á los españoles, y no manifiesta los ilustradores didácticos antes de este siglo, cuando nosotros los teníamos ya desde el siglo V.

La palabra patriotismo, perdió desde estos tiempos en España su noble significado. Para el fomento y protec-

(1) En los *Apuntes curiosos* del erudito D. Vicente Perez, tenor de la Real capilla de Madrid en 1780, (que autógrafos poseemos) encontramos el siguiente párrafo: «La importancia que en la corte se dió á Corselli maestro de la capilla real de S. M. en 1751, no era cosa estraña para los profesores españoles, porque desde la invasion de los flamencos, fuímos espúreos hijos de nuestro pais y pospuestos á aquellos, en los reinados de Felipe I y Carlos V; á los franceses en el de Felipe V; y á los italianos en el de Fernando VI. Las obras de nuestros maestros que en el estrangero eran tan codiciadas y admiradas, entre los españoles eran ignoradas y despreciadas: sus métodos que dieron método y claridad al arte, desaparecieron de España; y la homogeneidad, progresion y sencillez de la enseñanza, fué convertida en una verdadera torre de Babel. ¿Que estraño puede parecer el que Corselli, para enriquecer el archivo de la capilla real, proponga al cardenal Mendoza obras italianas, sin acordarse de las sobresalientes de nuestros maestros de capilla?"

cion de las ciencias, las artes, la agricultura, el comercio, y los conocimientos útiles, no existe. El patriotismo político es la vida de la nacion española; y á su única sombra estacionados, miramos con indiferencia los adelantos de las demas naciones, ó los parodiamos si queremos alcanzar recompensa.

El hermoso porvenir de Italia bajo el reinado de los Medicis y del Papa Leon X tan amante y protector de las artes y las ciencias; la acogida honorífica que los maestros y profesores españoles tenian en aquel pais; y el lamentable estado en que se hallaba España, hicieron aumentar la emigracion de estos; y mucho mas, cuando el Papa conociendo sus talentos é ilustracion en la música, pidió á nuestra nacion profesores para dar mas esplendor á su capilla pontificia. Juan de la Encina célebre literato y compositor fué elegido maestro, y un crecido número de cantores españoles componian el coro musical de todas las iglesias de Roma y de Bolonia.

Centro la Italia de las artes y las riquezas por la proteccion y esplendor de sus soberanos; grandes los conocimientos de nuestros profesores; favorecidos estos por la influencia de nuestros ejércitos acaudillados del gran capitan Gonzalo Fernandez de Córdoba, y conocidas y aceptadas anteriormente la espresion y dulzura de nuestras melodías provenzales, generalizaron mas nuestros conocimientos.

Carlos V primero de España, amante de la guerra y de contínuos viages, y rodeado de una corte de flamencos cuyos únicos deseos eran el hacerse dueños de nuestros tesoros y dignidades, miró con indiferencia nuestra situacion y adelantos. Las ideas luteranas empezadas á estender por España, aumentaban el poder de la inquisicion haciendo mas implacable el fanatismo religioso; los talentos espa-

ñoles huian amedrantados, y Roma, Venecia, Florencia, Milan, y Nápoles, les abrian sus puertas para cimentar mas el nombre de *cultas* que la Europa con justicia ya les daba. Italia entera hospedó con cariño á los hijos mas privilegiados del suelo español y fué española, y nosotros fuimos italianos. El verdor y lozanía de nuestros cantos, embellecieron á la hermosa Italia centro de las bellas artes, mientras la monotonía sistemática de los flamencos, y las hogueras de la inquisicion, arrancaban y quemaban las raices del vergel melodioso de nuestro suelo, para legarnos al olvido y al desprecio.

Segun Bonnet, (1) el emperador Carlos V estudió la música en Flandes y fué gran compositor, escelente organista y clavicordista. Si esto es cierto como creemos, al ver la distincion que este soberano hacia en España de los compositores catedráticos de la universidad de Salamanca nombrándolos maestros de su capilla imperial conforme vacaban estas plazas; las fundaciones que hizo de capellanías para los profesores de dicha capilla; el ser todos estos españoles; el serlo tambien los de su cámara, entre los cuales se distinguia Jorge de Montemayor autor de la *Diana* novela pastoral en prosa y verso, á quien el monarca llevaba siempre á su lado tanto por ser gran compositor y cantor de sus mismas poesías, cuanto por valeroso é inteligente soldado; nos hace comprender bien claramente, que Carlos V conoció la supremacia de nuestros conocimientos musicales sobre la de los flamencos sus maestros.

No puede negarse que los primeros historiadores son los mas venerados aunque no esclarecieron hechos importantes de la vida de las naciones; pero tampoco puede du-

(1) Histoire de la musique et de ses affcts.

darse que estos hechos comentados sobre bases sólidas; han brillado y aclarado el horizonte de los tiempos, sin que estos comentarios hayan sido menos estimados por ser mas modernos. El tiempo y el estudio enriquecen las historias y engrandecen las naciones, presentando los hechos desnudos de la parcialidad, espíritu de partido, afecciones particulares é ideas exageradas de los escritores contemporáneos de aquellos tiempos de supersticion y fanatismo. Si los narradores históricos de la música española á mas de estrangeros confiesan que la desconocen y escribieron solo por congeturas, no estamos en el caso de seguir servilmente sus ideas de todo punto erróneas. Fundándonos en las buenas doctrinas de nuestros antiguos y sabios escritores teóricos; en las cátedras, escuelas y academias de nuestros dominadores, en tiempos de universal ignorancia, y en las obras teóricas y prácticas de nuestros maestros anteriores á la venida de los flamencos; debemos creer que nuestras escuelas no necesitaron el apoyo de estos, y que sus doctrinas fueron causa de nuestra decadencia, mientras florecian las naciones en donde los españoles estendian sin trabas las suyas.

Si lo dicho es poco argumento para algunos incredulos, dígasenos, ¿Que maestros fueron los de San Isidoro, San Eugenio, Urbano Cantor, Pedro Diácono, Pedro compostelano, Alonso el Sabio, Raimundo Lullio, Egidins, Pedro Ciruelo, Bartolomé Ramos y tantos otros teóricos salidos de las escuelas de Salamanca, Toledo y Andalucía, tanto árabes como cristianos? ¿Que maestros fueron los que ilustraron y formaron el gusto de los compositores Monte, Juan de la Encina, Anchorenas del Rey, Morales, Escobedo, Ortiz, Guerrero, Molina y tantos otros? ¿Que maestros tuvieron los cantores que embellecieron la capilla pontificia de Leon X y las cátedrales de Italia? ¿Podrá citarse el nom-

bre de algun estrangero que viniese á ocupar alguna de las cátedras regentadas por los árabes y cristianos? ¿Podrá presentar ninguna otra nacion mas obras didácticas desde el siglo V hasta el XVI, sin las que han desaparecido, que los españoles? Pues si todo esto es cierto ¿en que se fundan los que dicen que del roce con los flamencos resultaron ventajas para la música española, cuando los hechos históricos nos hacen ver lo contrario? Sigamos el curso de la historia que ella nos irá aclarando mas la verdad.

En medio del turbulento reinado de Carlos V, grande por los hechos de armas y la estension de sus dominios, pero pequeño para el brillo de nuestra poesía y música, hubo algunos poderosos señores protectores de esta, que tranquilos y sin ideas ambiciosas que saciar, se entregaban al estudio de este arte encantador y hacian renacer la sencillez abandonada, de nuestras inspiradas melodías tanto sagradas como profanas. Entre estos señores, el que mas sobresalió fué D. Francisco de Borja duque de Gandía, canonizado despues, y venerado en los altares con el nombre de San Francisco de Borja. Este esclarecido varon, fué uno de los mejores compositores del siglo XVI y buen cantor del canto llano. Compuso en el genero sagrado una *misa*, un *magnificat* y otras varias obras que fueron muy respetadas y escuchadas en España é Italia. En Roma siendo general de los jesuitas, en la convalecencia de una grave enfermedad que tuvo, puso en escelente música el salmo 118 *Beati inmaculati invia qui ambulant in lege Domini*. (1) Los cuatros y cantadas del género profano compuestas por el duque de Gandia, tuvieron una grande aceptacion por su

(1) Historia del duque de Gandía San Francisco de Borja, por el jesuita Eusebio Nieremberg, impresa en Madrid 1641.

nacionalidad, sencillez y buen trabajo, y tal vez tan esclarecido é ilustre compositor hubiera sacado de la postracion y abandono en que se hallaba este genero, si el tribunal de la inquisicion no hubiese tambien puesto su esterminadora y candente mano en alguna de sus obras. (1) Nosotros poseemos una tonada de este esclarecido autor cuya letra es la siguiente:

ESTRIVILLO.

Ay que causera
déjeme usted,
tanta pregunta
tanto querer
tanta fineza
tanta merced
AY QUE CANSERA DÉJEME USTED.

COPLAS.

¿Quien le ha obligado
á querer bien
á una crueldad
sin mas aquel?
Mas ya parece
va á responder
que en su cuidado
hay su porque.
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED

Si en esta copia
no he de poder
pintar la ira
del no se qué.
¿Para que intenta
pues viendo está
el no se como
y el ya se vé?
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED

(1) En los libros en castellano prohibidos por el Santo Oficio en el siglo XVI, se encuentran las *Obras del cristiano* compuestas por D. Francisco de Borja, duque de Gandía, en romance ó en otra lengua vulgar solamente.

¿Para que quiere
mi copia hacer
si en mis desvios
no hay para que,
y mas que el gasto
de tanta fée
puede importar
mas no valer?
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED.
Yo le aconsejo
Que de esta vez
Deje en borron
Su pretender,
Pues de mi templo
En la pared,
Ni aun á sus voces
Lugar daré.
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED. (1)

Desde el reinado de Fernando III se cantaban los villancicos por los juglares del rey en su capilla, acompañados de Laudes, Chirimias y Clari-Organos. Esta introduccion de la música vulgar en las capillas de nuestros reyes para algunas festividades, se usaba todavía en el reinado de Carlos V, prohibiéndose por un real decreto de Felipe II, en 11 de junio de 1596 (2).

La capilla de música de Carlos V se componia de un maestro de capilla, un maestro de órgano, cantores, cantorcicos y ministriles de Arpas, Chirimias, Dulzainas, Bajoncillos y Sacabuches (3). Dicho soberano al establecer

(1) Véase la melodía de esta *tonada* en el número 7 de las láminas.

(2) *Real decreto*. Mando que en mi Real capilla no se canten villancicos ni cosa alguna de romance sino todo en latin como lo tiene dispuesto la iglesia.—Yo el rey.—A Garcia de Loaysa mi capellan mayor.

(3) Don Vicente Perez en sus *Apuntes curiosos*, dice: «En una nota que conservo en mi poder de Don Isidoro Montalvo copiante de la Real capilla de S. M. en el año de 1714, consta; que en el real palacio de Madrid existian en una pieza tras del organo de la capilla, varias misas, motetes, prosas de Pascua de Resurreccion, himnos de la Virgen, Agnus, Villancicos y Villancetes, á solo, duo, tres, y

la etiqueta de su palacio imperial, formó la de las funciones de su real capilla, entre las cuales se hallan las de la *Candelaria*, *Ceniza*, *Palmas*, *Procesion del Corpus* y su *octava* (1).

cuatro voces, y á dos coros, obligados de órgano, arpas, chirimias, bajoncillos dulzainas y sacabuches, compuestos por los maestros de capilla y maestros de órgano de las capillas reales de SS. M. M. los reyes católicos, de Enrique IV, y de Carlos V. Que estas obras se conservaban por su antigüedad sin hacerse uso de ellas, estando al cuidado del maestro Duron; y habiéndole sucedido á este maestro la desgracia del destierro, dejó encargada su custodia á Don Mathias Cabrera, músico de voz y bajo de la real capilla, sucediéndole Don Nicolás Humanes y despues Don José Torres. Lástima que el incendio del palacio ocurrido el año de 1734 redujese á cenizas estas y otras muchas preciosidades del arte.» Efectivamente que es suerte desgraciada tener por enemigos de nuestras glorias musicales, hasta los elementos.

(1) «Por la etiqueta de Palacio que se formó el año de 1545, reinando el emperador Carlos V, y se reformó en el de don Felipe IV que es la que gobierna en todos los estados del palacio del rey, se manda entre otras cosas la siguiente.» — Dia de la Candelaria. — Sale S. M. por el corredor en la forma ordinaria, y cuando entra en la capilla se levanta el prelado que está vestido de Pontifical para bendecir las candelas; acabada la Bendicion, el de mayor dignidad que allí se halla le dá la vela encendida, y el se la vuelve, y toma besándola; luego van llegando á tomar velas haciendo acatamiento al altar, á S. M. y demas personas Reales, los Cardenales, el Nuncio, el Patriarca, los Arzobispos, y Obispos, precediendo entre sí segun sus congregaciones. Acabado esto, el prelado celebrante se sienta en el facistol las espaldas al Altar, y el rostro al pueblo, y algo inclinado á la parte del evangelio, y da velas á los capellanes que están revestidos por su grado; despues á los confesores, Receptor de la capilla, Predicadores, y capellánes de honor como están en el Banco: al maestro de Ceremonias, «al de Capilla», á los capellánes de Altar, y cantores, y á los cantorcicos, porque solo los que están con sobrepellices pueden llegar á tomarla al Altar.—Despues sale S. M. de la Cortina acompañándole los embajadores, y Grandes, y sube á tomarla etc. — Lo mismo se practica en punto á tomar ceniza, y Palmas, que el dia de la «Candelaria» con las Velas.

«Procesion general del Corpus y las de la Octava en que S. M. se halla.»— Su Magestad dá las ordenes la víspera del Corpus, al Mayordomo Mayor, ó Semanero: Caballerizo mayor y Capellan mayor; y ellos las distribuyen en la forma ordinaria. — Previénese en la iglesia de Santa Maria, la cortina, sitial, bancos, y lo necesario para el Pontifical, Prelados, Embajadores, y Grandes como en la capilla.—En llegando S. M. se empieza la misa, y la procesion va saliendo, y poniéndose en orden, y de manera, que al acabar la misa pueda continuar sin detencion. —Cuando se empieza á mover la custodia, dá la vela á S. M. el capellan mayor á quien le sirve un Ayuda de oratorio, y el regidor comisario por sumario las dá á los Grandes y Mayordomos.—Delante de la procesion van las trompetas y atabales: lue-

Este soberano tan diestro en sus cálculos y combinaciones diplomáticas, y tan protegido de la fortuna en sus empresas y hechos de armas, desde la edad de diez y siete años empezó á sufrir los mas crueles ataques de gota, acibarando el néctar de su gloria y felicidad, y envolviéndolo en una contínua tristeza y mal humor que aumentaba con los años por ir en aumento las dolencias. En estos ataques que le privaban dedicarse á los negocios de estado, el remedio mas eficaz para mitigar sus dolores y mal humor, era la música y los oportunos chistes de su juglar don Francisquillo y Jorge Palot su clarinero.

La abdicacion del gran emperador Carlos V en favor de su hijo Felipe II, á los cincuenta y seis años de su edad, asombró á la Europa y perdió en conjeturas á los historiadores de su tiempo. Cual otro Diocleciano dejó su brillante reinado para encerrarse en el solitario monasterio de Yuste en Estremadura; trocó sus galas por el austero sayal; su brillante corte vióse reducida á doce fieles criados;

go, los niños de la doctrina.—Niños desamparados.—Pendones y Cofradias.—Cruces de las parroquias.—Hermanos de los Hospitales de la Corte y General.— Los de Anton Martin.—Capuchinos.—Mercenarios descalzos.—Trinitarios descalzos.—Mínimos de San Francisco de Paula.— Mercenarios.—Trinitarios.—Carmelitas.—Agustinos.—Franciscos.—Dominicos.—Curas y beneficiados de las parroquias, con las cruces de Santa Maria y el Hospital de la Corte.—La Cruz de la capilla alumbrando la dos Pages de S. M. con hachas. Detras de la cruz, «los cantores» y «ministriles» en dos hileras, siguiendo á las religiones y á los curas de las parroquias.—Los capellanes de S. M. hasta el Palio, y en medio de ellos doce pages de S. M. con hachas.—Tras los capellanes á los lados de la custodia, los Prelados.— Mas afuera de los capellanes en dos hileras los consejos que salen de las capillas, donde están por sus procedencias, el último el de Castilla. («Así resolvió S. M. el dia del Corpus del año 1648 á 11 de junio, habiendo pretendido el consejo de Aragon que habia de salir á tomar su lugar al mismo tiempo.»)—Delante de la custodia los incensarios.—Las varas y cordones del Palio, la Villa, y los demas regidores van alli cerca para mudarse.—El Prelado celebrante con los ministros del Pontifical.—Despues de los Mayordomos y Grandes en dos hileras, sigue S. M. á quien siguen los Cardenales, luego los Embajadores y despues los consejeros de Estado, y Gentiles hombres de la cámara etc.

sus espléndidos palacios tornáronse en un pequeño edificio compuesto de seis aposentos humildemente adornados ; y sus distracciones y recreos fueron el cultivo de su pequeño jardin, el estudio de obras mecánicas, y la música.

Sus conocimientos en este arte, no eran nada vulgares segun su cronista el ilustrísimo señor Sandobal obispo de Pamplona, (1) el cual narrando los conocimientos que poseia este soberano y sus distracciones en el monasterio de Yuste, se espresa en estos términos: «Y entendia la música, y sentia y quitaba de ella, que muchas veces le escuchaban frailes detras de la puerta, que salia de su aposento al altar mayor, y le veian llevando el compás y «cantar á consonancia con los que cantaban en coro, y «si alguno se erraba decia: —¡O hideputa bermejo, que «aquel erró, ú otro nombre semejante. —Presentóle un «maestro de capilla de Sevilla, que yo conocí, que se de«cia Guerrero, un libro de motetes que él habia com«puesto, y de misas, y mandó que cantasen una misa por «él; y acabada la misa envió á llamar al confesor y dijo«le: ¡O hideputa, que sotil ladron es ese Guerrero, que «tal paso de fulano y tal de zutano hurtó: de que queda«ron admirados todos los cantores, que ellos no lo habian «entendido hasta que despues lo vieron.»

Nosotros poseemos un pequeño fragmento de música, estimado como composicion de Cárlos V por el organista de la Real Capilla de S. M. Luis I, don José Nebra á quien perteneció. (2)

Entre los maestros españoles que florecieron hasta la conclusion del reinado de este soberano, á mas de los ya nombrados en el curso de esta historia, citaremos los si-

(1) Historia del emperador Cárlos V, tomo II.
(2) Véase en las láminas el número 8.

guientes : Joseph Anchorena que segun Vicente Perez, nació en Navarra el año de 1438, estudiando en la universidad de Salamanca. Despues pasó á Burgos en donde compuso varias obras de música, conservando dicho Perez un fragmento de un *Stabat mater* á cuatro voces. (1)—Mateo Flecha discipulo de Fr. Juan Castells en Barcelona, fué maestro de las infantas de Castilla, y su sobrino llamado tambien Mateo Flecha, lo fué de la capilla imperial de Cárlos V, siguiendo en el reinado de Felipe II. (2) — Melchor Robledo, de quien existen en la biblioteca pontificia varias misas y motetes.—Alfonso Castillo, doctor en la universidad de Salamanca, publicó en 1504 un libro de música titulado : *Arte de canto llano.*—Martin de la Fuente discípulo de la universidad de Salamanca, en 5 de setiembre de 1505 tomó posesion del magisterio de capilla de la catedral de Córdoba. Luis de Candoroa ocupó la plaza de este, en 14 de enero de 1523 hasta abril del mismo año que pasó á Valencia, entrando en su lugar Pedro de la Vega en 14 de abril de 1523 al 30 de diciembre de 1524. Le sucedió en el magisterio Alvaro de Cervantes en 13 de febrero de 1525 y cesó en 6 de diciembre de 1531 que pasó á Ma-

(1) Véase en la lámina la melodía núm. 9.

(2) Mateo Flecha nació el año de 1481; estudió en Barcelona y despues de haber sido maestro de las Infantas de Castilla, murió á los 72 años de edad en el monasterio de Poblet en Cataluña. Tuvo un sobrino llamado tambien Mateo Flecha discipulo suyo, maestro de capilla de Cárlos V, y recopilador de las obras de su tio. Estas noticias las estractamos del autógrafo de Perez y las creemos mas exactas que las de Fetis, por haber sin duda este distinguido autor confundido al sobrino con el tio; pues si este nació en la mitad del siglo XVI, como dice, no pudo ser maestro de capilla de Cárlos V que concluyó su reinado cinco años despues de la mitad de este siglo. Las obras de Mateo Flecha recopiladas por su sobrino en Praga el año de 1581, son las siguientes: 1.° *Divinarum completarum psalmi, lectio brevis, salve Regina, cum aliquibus motettis.* 2.° *Las ensaladas de Flecha, músico de capilla que fué de las serenísimas infantas de Castilla, recopiladas por Fr. Mateo Flecha, su sobrino, con algunas suyas y de otros autores por él mismo corregidas.*

drid; ocupando esta plaza en el mismo mes Alfonso Vieras hasta el 31 de mayo de 1557.—Juan Espinosa discípulo de la universidad de Salamanca publicó en 1512, el *Tratado de música teórica y práctica*, y en 1514, las *Retractaciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martinez de Biscargui en el arte de canto llano.* — Bartolomé Escobedo, estudió en Salamanca y fué cantor de esta Catedral. Pasó á Roma en donde escribió para la capilla pontificia varias misas y motetes de gran mérito, por lo cual fué juez de una contienda musical en que prevaleció su opinion como la mas fundada. (1)—Juan Rodriguez publicó en Salamanca en 1505 un tratado de canto llano, y otro José Soto en Barcelona en 1512.—Don José Bernal fué cantor de la capilla de Cárlos V y compositor de varias obras de música. —Fr. Juan Bermudo dió á luz en Osuna en 1555 una obra titulada: *Libro de la declaracion de instrumentos* de un gran mérito. (2)—Juan Escribano entró en clase de cantor en la capilla pontificia á últimos del siglo XV y sus composiciones existen en la capilla Sixtina.—Sanchez de Arevalo, obispo de Zamora, discípulo de la universidad de Salamanca, en su libro *Speculum vitæ humanæ* (del cual se hicieron once ediciones en el siglo XV) en el capítulo 39 del primer libro, trata de la música.—Diego Puerto publicó en Salamanca en 1504 un *Arte de canto llano.*—Luis Narvaez dió á

(1) Segun Nebra existian en el archivo de la Real Capilla de Madrid, dos «misas» y un «magnificat» de este autor, obras de gran mérito en el arte.

(2) Esta obra, segun Castellanos, fué dedicada á don Francisco de Zuñiga, conde de Miranda y aprobada por los músicos egregios Bernardino de Figueroa y Cristóbal Morales, impresa en Osuna en 1555, por Francisco Leon impresor de aquella universidad. En ella se dá muy por estenso el arte de tañer la vihuela, y se describen las clases de estas conocidas en aquella época y da razon tambien del órgano y demas instrumentos. De esta obra posee la Biblioteca nacional de Madrid el original de los cuatro primeros libros de música instrumental en su seccion de manuscritos, y un buen ejemplar del impreso.

luz en Valladolid en 1538 una coleccion de piezas pará la guitarra bajo el titulo: *Los seis libros del Delfin de Música de cifras para tañer vihuela*:—Diego Pisador en 1552 dió á la estampa un libro titulado: *Música de vihuela, citharistiquæ artis documenta*.—Luis Venegas imprimió en Alcalá de Henares en 1557 un tratado de tablatura y composicion nominado: *Tratado de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, canto llano de órgano y contrapunto*.—Alfonso Mudarra dió á luz en 1546 un *Tratado de música*.—Cipriano de la Huerta en 1505 dió á la estampa una obra sobre la música é instrumentos de los hebreos.—Miguel Fuenllana en 1554 publicó su *Orfénica lira*.—Bartolomé Molina puso en estampa en Valladolid en 1509 su *Arte de canto llano*.—Luis Milan dió á luz en Valencia en 1534, el libro titulado: *El Maestro ó música de vihuela de mano*.—Gabriel Galvez publicó en Roma varios motetes á cuatro voces. (1)—Juan Vazquez dió á luz varias obras entre las cuales descuellan los Villancicos.—Felipe Brujas, fué gran sonador de órganos por lo cual en 1465 le pagaba el cabildo de Murcia quinientos maravedis de dos blancas.—Juan Duran, maestro de capilla de la catedral de Santiago en 1525 compuso varias obras de música eclesiástica de gran mérito. — Pedro Bermejo maestro de capilla de la catedral de Salamanca escribió escelentes obras de música, asi como los maestros Alfonso Ordoñez, Bernardo Ribera, Bernardino Figueroa, Pedro Fernandez, Andrés de Torrentes, Pedro Tarazona Juan Martinez, Guillermo Herrera, Tomas Lapuente, Francisco Navas y José Villafranca.—Pedro Guerrero, maestro de capilla de la catedral de Sevilla fué escelente compositor y maestro de su hermano el célebre Francisco Guerrero y

(1) La melodía del motete « Emendemus in melius quæ ignorantes peccavimus, sirvió de tema á Palestina para su misa « Emendemus. »

del mas célebre aun Cristóbal Morales. Este compositor es el mas distinguido en la música eclesiástica antes de Palestina, introduciendo el gusto en esta clase de música, por la sencillez y pureza de sus melodías, por su estilo grave y por la naturalidad con que siempre hace cantar las voces dándole espresion filosófica á las palabras. (1)—Martin Azpilzueta conocido por *Navarrus*, publicó en Roma en 1542 un libro titulado: *De música et cantu figurato*, y otra

(1) Adami cita el motete de Morales. «Lamentabatur Jacob,» que se canta en la capilla pontificia el cuarto domingo de Cuaresma, como una de las primeras obras del arte y de la ciencia. Las obras que se han publicado de este autor son las siguientes: Misas á cuatro voces y una coleccion de motetes, en Paris. Un «magnificat» en Roma 1541, y en Venecia 1542, 1562, 1575, y 1614. Coleccion de motetes á cuatro voces, en Venecia 1543, y 1546. Otra coleccion de motetes á cinco voces, en Venecia 1543. Un libro de misas á cuatro y cinco voces en Roma 1552 y en Venecia 1553. Muchas obras de Morales existen manuscritas todavía en los archivos de la capilla pontificia. En el archivo musical de Toledo hay nueve misas, trece motetes (alguno de ellos incompleto) diez y seis «magnificat» y un «Incarnatus» suelto. En el Escorial existen tambien algunas composiciones. Muchos autores estrangeros han citado trozos de las obras de Morales como ejemplos de ciencia y arte: Kirquer trae en su Musurgia un fragmento de un «Gloria»; Sablinger en los «Concentus»; Martini, en sus «ejemplos»; Paolucci en su «Arte practica di contrapunto» y otra porcion de autores copian los trozos mas selectos de las composiciones de Morales. En el archivo de la capilla real de Madrid, segun Perez, existian de este cantor, siete misas, cuatro motetes al Santísimo; el primero á cuatro voces «O sacrum convivium»; el segundo á ocho, «O salutaris hostia»; el tercero á ocho, «O Quan suabis es Domine», y el cuarto á cuatro, «O sacramentum pietatis.»

De Francisco Guerrero se conocen muchas obras que por su gran mérito han obtenido una celebridad europea, imprimiéndose muchas de ellas viviendo todavía el autor, en Paris, Bélgica é Italia. En la catedral de Toledo, segun Eslava, se encuentran trece misas, diez y seis «magnificat» por los ocho tonos, un himno «Vexilla regis» y varios motetes. En la de Sevilla, entre varias obras de Guerrero se encuentran, las pasiones de Semana Santa, un «Stabat mater», una coleccion de himnos, y muchos salmos de vísperas. En la de Santiago de Galicia, segun Perez, dos misas, un «Tedeum», y varios himnos. En la capilla real de Madrid antes del incendio, un salmo de nona á ocho voces, cuatro misas, un «Tedeum», dos «magnificat», y cuatro motetes al santísimo. En la mayor parte de las catedrales existen obras de este autor. Siendo Guerrero maestro de la catedral de Sevilla, hizo un viaje á Jerusalen, imitando á Juan de la Encina.

pequeña obra nominada: *Il silencio necesario nel' altare, nel coro ed altri luoghi ove si cantano i divini uffizii.*—Enrique Valderrabano, dió á la estampa en Valladolid, 1547 un libro de música de vihuela que tituló: *Silva de Sirenas.* —Melchor de Torres, publicó en Alcalá de Henares 1554 un *Arte de la música.* — Francisco Soto de Langa, Pedro Heredia, del cual hace mencion Galiley en su *Fronimo* como de bravo compositor.—De Antonio Calasanz, Francisco Talavera, Antonio de Toro, Pedro Ordoñez, Juan Sanchez de Tineo, Francisco Bustamante, Miguel Paramatos, Cristóbal de Ojeda, Tomás Gomez de Palencia, Juan Paredes, Rafael de Mora, Silvio de España, Gabriel llamado el Español, Diego Lorenzo, Francisco de Priora, Diego Vasquez de Cuenca, Bartolomé de la Corte Aragonesa, Antonio Carleval, Gerónimo de Navarra, Pedro de Montoya, Abrahan de la Cerda; hacen mencion, segun Arteaga, los autores italianos del siglo XVI, entre ellos Bolsena, Antonio Liberati, Vicente Galiley, y Juan Bautista Doni.

Pérdida grande ha sido para nuestro arte la obra ofrecida por dicho Arteaga en su *Revoluzioni del teatro musicale italiano*, bajo el título de *Memorie per servire alla storia della música spagnuola, owero sia saggio sulla influenza degli spagnuoli nella música italiana del secolo decimosecto.* Este interesante libro quedó sin publicar á la muerte de su autor, y el manuscrito ha desaparecido como tantos otros documentos preciosos para la ilustracion de nuestra historia.

Dice este célebre escritor en su *teatro*, que, las ventajas que proporcionaron á la música práctica y teórica los españoles en Italia fueron de tal consideracion, que si omitiese el hablar de ellas faltaria á la ciencia, á la historia y á su patria. Si la narracion en este libro de nuestras

glorias musicales son tantas ¿qué serian en la obra ofrecida y por desgracia ignorada hoy?

Refiriendo Arteaga la invencion de la nota *Si* aumentada á las silabas *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La,* por Fr. Pedro de Ureña, monje español que vivia en Roma en el año de 1520, dice, que por un destino que parece propio de nuestra nacion, mientras se buscaba vanamente en Germania, Francia, é Italia á quien se debia atribuir la gloria de tal descubrimiento, se hallaba oculto entre el polvo de una biblioteca el verdadero inventor. Tal vez su preciosa obra esté sepultada del mismo modo, y algun dia aparezca en el mundo científico para mayor gloria de nuestro arte y del nombre español.

Don Vicente Perez en sus *Apuntes curiosos* hace referencia de una carta escrita por Lampillas, al maestro de la Real capilla de S. M. en Madrid D. Antonio Ugena, en la que menciona los nombres de José Laso, Juan Soriano, José Escudero, y Cayetano Martinez, cantores de la capilla Pontificia á principios del siglo XVI.

Nuestro buen amigo y distinguido arqueólogo Don Basilio Sebastian Castellanos, historiador de la ilustre casa de Azara en Aragon, en sus *Discursos Histórico-Arqueológicos*, dice, que la música española llegó á adquirir tanta importancia en Italia desde principios del siglo XVI, que no solo compitió, sino sobrepujó á la italiana siendo nuestros maestros compositores en este siglo los príncipes en ciertos ramos de la música en Europa.

CAPÍTULO XIV.

Reinado de Felipe II. — Esplendor de su corte. — Ocupaciones de los españoles y número de estrangeros en Madrid.—Poder de las ciencias y las artes.—Principio del monasterio de El Escorial. — Artistas que tomaron parte en esta grande obra. — Progreso de la música. — Adelantos literarios. — Fanatismo de nuestros maestros. — D. Felipe Antonio Cabezon. — Capilla de música del Escorial. — Libros de música de id. — Organos de id. — Colegio y seminario de este monasterio. —En el colegio se hicieron comedias. —Matheo Flecha. — Felipe Maria Rogier.— Tomas Luis de Victoria. — Colegio de Monserrat. — Su fundacion. — Francisco Cómes. — Argumento del melodrama el *Parnaso*. — Proteccion de Felipe II á los teatros. — Teatro de Palacio. — Teatros de Madrid. — Lope de Rueda. — Salvador Luis. — Espinel. — Cervantes. — Causas de ignorarse los nombres de los maestros que se dedicaban á escribir música profana y la pérdida de estas obras.— Fundacion del convento de las Descalzas Reales de Madrid. —Bartolomé del Rey.— Fernando Laso. — Francisco Soriano. — Maestros compositores de esta época.

Orgulloso y prepotente Felipe II fija su planta sobre el trono español, y con su cetro de fierro domina España, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Milan, Rosellon, Paises bajos, Franco-Condado, Cabo Verde, Tunez, Orán, Méjico, Perú, Tierra firme, Nueva Granada, Chile, Paraguay, Buenos Aires, Islas de Cuba, Guadalupe, Jamaica y Filipinas. La España se encumbra á potencia dominante, dispone de las fuerzas de Inglaterra, y dicta leyes á la Francia subyugada á nuestro poder por sus discordias interiores.

La supersticion religiosa invade la Europa, los familiares del santo Oficio la dominan, la libertad de la conciencia sucumbe al horror de los tormentos, y la esclavitud y el terror cantan himnos de alabanza al tiránico poder de Felipe II, cubriendo con hipócrita y risueña máscara la hiel y el encono que reconcentraban en el corazon.

El lujo deslumbrador de este monarca, ensordece los clamores de las víctimas, la faz sangrienta de los verdugos, y las llamas de las hogueras, llegando á ser casi fabuloso; y su corte establecida en Madrid, hace abandonar los magníficos alcázares á la grandeza española, para ostentar sus riquezas al lado del soberano y eclipsar en lo posible su detestado dominio.

Tanta riqueza y esplendor, atrajo á la corte de España gran número de artistas y menestrales gascones, alemanes, ingleses y lombardos, que se estendieron por toda ella haciéndose poderosos, interin los españoles esplotando las minas americanas y engreidos con su lujo é hidalguía, se entregaban á la holganza ocupados en asistir á los autos de fé, procesiones, fiestas religiosas, y antesalas de los prelados inquisidores y favoritos del Rey. A fines del siglo XVI existian en Madrid cuarenta mil estrangeros ejerciendo varios ramos artísticos é industriales; y desde entonces, son antepuestos á nosotros por ser mas trabajadores y menos orgullosos.

A pesar de este boato y de esta riqueza inmensa, las ciencias y las artes tenian otra corte mas brillante y gloriosa en la inmortal Italia. Allí el genio y el talento sobre el trono universal de los tiempos, dictaba las leyes del buen gusto, y esculpia en imperecederas obras sus nombres venerandos que la fama y los siglos habian de encumbrar sobre el del coloso Felipe II. Allí la ilustracion venció el poder de este soberbio monarca, no aceptando el odioso tribunal de la inquisicion, por dos veces mandado y otras tantas desobedecido enérgicamente.

Empero Felipe II si bien dotado de crueldad, tambien poseedor de gran talento, comprendió que la grandeza de los monarcas y el esplendor de las naciones fenecen entre el polvo del ólvido sin el apoyo de las ciencias y las artes,

ó se encumbran cuanto mas son protegidas estas; y el dia 25 de abril de 1563, dió principio á la grandiosa obra del Monasterio de San Lorenzo en el Escorial, y con ella al fomento de las artes y ciencias que tanta gloria y esplendor han dado á nuestra nacion, y tanto han lavado las manchas de este reinado cruel y fanático. Los talentos españoles diseminados en paises estraños, volvieron á su patria émulos de gloria y de fortuna; los artistas estrangeros de mas nombre no desoyeron el reto del palenque artístico y poderoso; los génios olvidados en las provincias españolas aparecieron al llamamiento de la fama, y los nombres de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Villacastin, Alonso Sanchez, Miguel Barroso, Jacobo Ponte, Bergamasco, Granelo, Fabricio, Bosco, Caravajal, Carducho, Coello, Sebastian Herrera, Dominico Greco, Lucas Jordan, Monegro, Doña Luisa Roldan, Lavinia Fontana, Leonardo de Vinci, y otros muchos, quedaron esculpidos por la fama en la octava maravilla del mundo.

En medio de este apogeo artístico, no olvidó Felipe II la música, aumentando la capilla de su Real palacio, y fundando la del Escorial. Las catedrales y las colegiatas siguieron el ejemplo del soberano, los grandes señores mejoraron tambien sus capillas musicales que ya desde el reinado de los reyes católicos sostenian con esplendidez en los alcázares, y la pintura, la arquitectura y la música tuvieron nueva vida.

La música eclesiástica se fué enriqueciendo con instrumentos y combinaciones armónicas, pero fué perdiendo tambien al mismo tiempo su pureza y sencillez melódica, en el revuelto laberinto de cánones, fugas, enigmas y cangrizantes. (1)

(1) Mr. Romey en su *Historia de España* tomo 3.° dice lo siguiente: « Se « olvidaron las melodías grandiosas y despejadas, por los estremos revueltos y las

La poesía y la bella literatura fueron poco á poco razgando el velo que las cubria envueltas aun en su miseria pero mas llenas de fé en el porvenir; y si bien cautas y algo desaliñadas por el recuerdo de la mordaza candente, con paso temeroso aun que con firme decision se fueron alejando de las puertas monásticas y de los culteranos y conceptistas; y haciéndose prosélitos en el libre pensar, aunque subyugadas al poder supersticioso, lograron plantar el estandarte de adelantos literarios, de los que fué discípula otra vez la Europa. Nuestro lenguaje se enriqueció, nuestra poesía mejorada por el lazo que unió á la Italia con la España, se atavió con ricas y vistosas galas; y unida á la arrogante arquitectura y á la brillante pintura nacidas en las escuelas españolas, olvidaron la lira melodiosa de su hermana que no inflamaba ya sus corazones con los acordes de la inspiracion, por entregarse esclusivamente á la austeridad monástica, y á los problemas matemáticos.

Mientras estas combinaciones mataban nuestra primitiva música, fanatizando cada dia mas á los maestros en sus composiciones musicales, las demas bellas artes iban

«fugas embrolladas del contrapunto, y el arte se trocó en oficio, y el numen en «paciencia. El afan de estos ímpetus chillones, no tuvo absolutamente otro méri«to que el de vencer dificultades, con trueques y trastrueques de un mismo tema. «Asi, aquel cántico de San Juan, harto sabido

Ut queant laxis
Resonare fibris etc.

«Cuyas primeras sílabas de los seis primeros versos, denotan las seis voces musi«cales, se vió descaminado y como retorcido con mil desafinamientos diversos. Por «ejemplo, con una copla defectuosa é insustancial procuraban embeber entre las «sílabas de cada verso algunas voces musicales, y allí cargaban y redoblaban ca«prichosa y desatinadamente sostenidos y bemoles sin término, y en aquel ahinco «cifraban compositores é instrumentistas la quinta esencia de su ingenio y trave«sura.»

Mr. Viardot, en sus « Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes de España «, dice lo mismo que Romey.

brillando ufanas llenas de genio, asombrando con sus obras hasta la privilegiada Italia.

Las bellas letras, cuyo fin principal, segun Jovellanos, es formar el gusto, y á las cuales pertenecen la belleza, la armonía, la elegancia, la grandeza y todo lo que pueda hablar al ánimo, lisonjear la fantasía, y mover los afectos, formó el gusto español en las bellas artes; pero se olvidó de nuestra música, porque nuestra música olvidó la belleza del arte, por los caprichos de una escuela ridícula.

Don Felix Antonio Cabezon, célebre organista de la real capilla y clavicordista de la cámara de Felipe II, en su tratado de *Música teórico-práctica*, inserta un no pequeño número de canones y cangrizantes, asegurando que habia pocos compositores en España que los hicieran bien, y mucho menos que supiesen descifrar los que se hallaban en las composiciones antiguas españolas y flamencas de su tiempo. Esto afirma nuestras creencias y la de otros autores, en que, los maestros españoles, abandonando sus antiguas doctrinas, cifraron su saber y la brillantez del arte, en combinaciones estravagantes importadas de Flandes; y que á mediados del siglo XVI fué cuando esta importacion comenzó á dar los frutos que concluyeron con los nuestros, teniendo en gran prestigio á Cabezon porque componia canones y cangrizantes y sabia descifrar enigmas, y haciéndose poco aprecio de las obras de Morales, Guerrero, Escobedo, Victoria y otros compositores, por carecer de este requisito. Sin quitarle el justo mérito que por sus conocimientos en el arte, alcanzó Don Felix Antonio Cabezon tanto como organista, llamado el *Orfeo* de su tiempo, cuanto por las dos obras publicadas en Madrid por sus hijos en 1578 despues de su muerte, la una bajo el título de *Música teórico-práctica* y la otra con el de *Música para tecla, arpa y vihuela,* en donde se encuentran la primera pieza escrita en

Europa para cuarteto de cuerda, y cuyo hecho, segun don Hilarion Eslava, se habia atribuido á autores estrangeros mucho mas modernos; las doctrinas de Cabezon fueron puramente flamencas, y sus obras no han tenido en el estrangero la celebridad de aquellos autores salidos de las escuelas españolas (1).

El maestro de la real capilla de Carlos V, Mateo Flecha, continuó desempeñando el mismo puesto en tiempo de Felipe II, en el cual la capilla del palacio de Madrid se aumentó con profesores de violas y violones, y se organizó bajo su direccion la nuevamente creada en el Escorial (2) poniendo en ella un coro de voces numeroso y escogido, y muchos instrumentos de varias clases. Para el mejor buen éxito de la empresa, hizo un viaje á espensas del soberano en 1579 que duró cuatro años.

Los libros de música para cantar en el coro, que aun se conservan en el Escorial son de un lujo estremado. Todos iguales, tienen ocho cuartas de ancho abiertos, y á esa proporcion la altura. El pergamino de las hojas es de estraordinaria blancura por ambos lados. Las letras y las notas musicales, tan claras y uniformes que se alcanzan á ver estando los libros en el facistol, desde la silla Prioral.

(1) En la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, antes de reedificarse la que hoy existe, mandó Felipe II edificar á sus espensas un sepulcro que encerrase los restos de D. Antonio Cabezon, inscribiéndose en la lápida, el siguiente epitafio:

Hic situs est Felix Autonius ille sepulchre
Organici quondan gloria prima chori:
Cognonem Cabezon cur eloquar ? inclita quando
Fama ejus terras spiritus Astra tollit.
¡ Occidit ea! tota Rege plangenti Philippi.
Aula: tam rara perdidit illa decus.

Este insigne profesor murió en 1566, á la edad de 56 años.

(2) El retrato de este célebre compositor pintado al óleo se halla en la Biblioteca nacional de Madrid.

Escribió los salmos de maitines desde la primera hasta la quinta *Feria*, Cristóbal Ramirez, valenciano; y las notas y letras de los demas, otros famosos maestros. Despues los corrigió Juan Rodriguez, natural de Torrijos y Racionero de Toledo, quien suavizó mucho el canto quitando los malos acentos, y tonos desabridos. Son tambien de un mérito estraordinario las iluminaciones que tienen estos libros ejecutadas por Fr. André sde Leon, Fr. Julian de Fuentes y otros maestros. El número de volúmenes de esta clase asciende á doscientos catorce de una misma encuadernacion con guarniciones de metal doradas á fuego (1).

En la biblioteca general de este suntuoso monasterio se encontraban todas las obras del arte musical publicadas en el mundo, y muchos manuscritos entre los cuales habia una inmensa riqueza perteneciente á la música de los árabes. Algunas de todas estas obras aun se conservan, pero la mayor parte de ellas dolorosamente han desaparecido como el *Micrólogo* de Guido de Arezo, ó fueron pasto de las llamas en el incendio del 7 de junio de 1671 que duró quince dias. Sin embargo, aun se conservan algunos originales árabes, y un número de obras curiosas de autores españoles y estrangeros (2).

(1) Esta magnífica libreria de canto coral sin rival en Europa, se halla situada en los dos ante-coros y en otra hermosa pieza qne está al coro del prior á espaldas del Patinejo. Los cajones en que están los libros, son de algunas de las maderas de que son las sillas del coro, con sus pilastras, basas y capiteles de órden dórico; y sobre el friso y cornisa, se leen los títulos de los libros para que se hallen mas fácilmente.

(2) En tiempo de Teixidor (á últimos del pasado siglo) se hallaban en la biblioteca del Escorial, obras que en la actualidad no existen; como son, á mas del *Micrólogo*, varias composiciones de música sagrada; pues dice en el autógrafo que poseemos, que ya en el reinado de Felipe II se cantaba en las iglesias de España con acompañamientos contínuos instrumentales, como son órganos, arpas, chirimias, bajoncillos, dulzainas, y socabuches: los segundos acompañando el segundo coro, y los primeros, el primero; y que esto se comprobaba con las va-

Siete son los organos que se hicieron en la magnífica iglesia del Escorial dirigidos todos ellos por el flamenco Masegíl. Los dos que hay en el coro son de gran mérito, con balcones de bronce dorados que vuelan sobre unos canes que sacan mas fuera la cornisa, para que puedan ponerse allí á cantar los músicos. Tienen las cajas veinte y seis pies de ancho, y poco menos los balcones: en cada una de ellas hay cuatro columnas de órden corintio, las cuales forman los claros en que están colocados los cañones, dos á los lados de cuadrado, y la de enmedio en arco que rompe el arquitrabe y cornisa por la mayor estension de los caños. La madera de las colunas y las cajas hasta el remate es de escogido pino de Cuenca, doradas y de buenas molduras.

Otros dos órganos admirablemente construidos se ven en medio del cuerpo de la iglesia en los testeros de la nave principal: tienen de ancho cincuenta pies y cuarenta de alto. En ellos son seis los pedestales en que asientan otras tantas colunas del mismo órden corintio; siendo cinco los claros ó fachadas de los cañones : la de enmedio rompe tambien el arquitrabe y la cornisa, haciendo desde alli un arco que ocupa todo el claro del frontis por ser muy grandes los cañones. Están tambien doradas estas cajas y como son tan dilatadas y crecidas, quedan llenos los dos testeros, adornados con balcones de bronce corridos de parte á parte. Las diferencias que se hacen en estos órganos, y combinaciones de instrumentos que imitan, son en gran número, teniendo cada uno treinta y dos registros, dos órdenes de teclados, y una de pedales. Los del coro no tienen tantos registros.

rias composiciones litúrgicas, como son misas, salmos, é himnos á 8 y 12 voces, con los referidos instrumentos compuestos á fines del siglo XVI que existian en el Escorial, y de los cuales formó el P. Antonio Soler, tres gruesos volúmenes.

Hay tres órganos realejos que se hallan colocados en tres balcones de la iglesia, tambien de muy buenas voces.

Habia funciones, en que se tocaban á la vez los siete órganos, y todos los instrumentos que componian la capilla de música; y á mas, otro órgano pequeño portátil todo de plata que se usaba en las procesiones del Corpus y grandes festividades, de gran precio y valor y de estremada dulzura (1).

Los dos órganos del coro son los que mas se usaban para acompañar la música y los fabordones que cantaban los religiosos con voces tan ordenadas y acordes, que infundian gran devocion y cristiano entusiasmo en los oyentes.

En este gran monasterio se fundó un seminario compuesto de cuarenta colegiales y con ellos doce de beca, seis teólogos y seis artistas, aprendiéndose entre las demas ciencias, la música. A mas de este seminario, habia un colegio de religiosos hasta el número de cincuenta, en donde tambien se enseñaba la música por escelentes maestros. En el anfiteatro de conferencias del colegio, se representaron algunas comedias devotas con canto, por los niños del seminario y colegiales de beca, delante de Felipe II, cuya diversion era de su particular agrado.

Antes de la famosa obra del Escorial, se fundó el real monasterio de las Descalzas Franciscas de Madrid por la

(1) En una de las torres del Escorial se colocó un órgano de campanas tocado por medio de teclas, que en 1674 remitió desde Flandes al rey Carlos II, el gobernadór de aquellos paises Don Juan Domingo de Haro y Guzman, conde de Monterrey. Las campanas eran treinta y una de lindas y bien templadas voces de bajos, tenores, contraltos y tiples, con sus bemoles y diferencias. Tenian todas ellas grabado de relieve, á un lado las armas reales y al otro las del conde Gobernador. El artífice que fundió en Flandes dichas campanas se llamaba Melchor de Hace.

En el dia no existe tan *curioso y sonoro* órgano, por haber sido destruido, segun se nos ha dicho en uno de los incendios ocurridos en este soberbio monumento del arte.

princesa Doña Juana de Austria hermana de Felipe II, viuda del príncipe Don Juan de Portugal, y gobernadora de los reinos de España. El pensamiento de esta fundacion fué consultado con San Francisco de Borja, el cual dispuso que las fundadoras viniesen del convento de santa Clara de Gandía, y por abadesa la madre Francisca de Jesus, tia suya. Tambien por órden de la dicha princesa, creó este esclarecido varon, la capilla de música de la iglesia formándola de escelentes profesores, todos ellos maestros y cantores, por cuyo motivo tenian el nombramiento de capellanes de S. A. y desempeñaban por turno las obligaciones de *Maestro de capilla.* El primero que obtuvo este título, fué Don Francisco Montero el año de 1598.

Entre las muchas fundaciones que hizo Felipe II en Madrid, se halla la del colegio de niños cantores de su real capilla, llamado vulgarmente de los *capones*, bajo la advocacion de Santa Bárbara, en el año de 1590, cuyo colegio existe todavía en la calle de Leganitos. En él se enseñaba, la doctrina, gramática, latin, solfeo, composicion, y piano; saliendo escelentes profesores segun Alvarez de Baeza (1).

Las obras de música del maestro de capilla de este soberano, Mateo Flecha, según el organista Nébra, son de un mérito relevante, tanto en el género sagrado como en el profano; existiendo en tiempos de este, muchas de aquellas en los archivos de la real capilla, y varias profanas en la cámara de S. M. Hoy son casi enteramente desconocidas dichas obras tanto en uno como en otro género.

Ocupaba la vice-maestría de la real capilla, el flamenco D. Felipe María Rogier á la muerte de Flecha

(1) Compendio histórico, de las grandezas de la coronada villa de Madrid.

acaecida en 1589; y en este mismo año fue aquel nombrado maestro, entrando á ocupar su plaza el céle- bre compositor D. Tomás Luis de Victoria competidor de Palestrina y aun superior en algunas de sus composicio- nes; pues aunque varios maestros flamencos é italia- nos criticaron su estilo lleno de sencillez y originalidad, otros escritores de aquella época haciéndole debida justi- cia, lo presentan como uno de los mas eminentes com- positores de la segunda mitad del siglo XVI. Nosotros poseemos un *Sanctus* de su misa *De Beata Virgine Maria* de- bido á la estremada amabilidad de nuestro buen amigo y sabio escritor francés Mr. Adrian de la Fage, (1) y tanto por este trozo de música, como por las obras que está pu- blicando D. Hilarion Eslava en la *Lira Sacro-Hispana*, po- drá juzgar el inteligente, de la injusticia con que se le ha llamado á Victoria por algunos escritores, copiador de Pa- lestrina (2). El maestro Victoria fue el primer compositor que puso en música los himnos de todo el año.

(1) Véase en las láminas, el número 9.

(2) Victoria estudió en Roma, siendo discípulo de Escobedo y Morales. Fué maestro del colegio germánico de Roma, despues maestro de capilla de la iglesia de San Apolinar, y vuelto á España, fue nombrado vice-maestro de la Real capilla. Segun Perez, existian muchas y sobresalientes obras de este maestro en el archivo del palacio de Madrid. Las obras que hoy se conocen de Victoria son: 1.ª *Liber primus qui missas, spalmos, Magnificat ad virginem Dei Matrem, Salutatio- nes, alique complectitur 4, 5, 6, 8 voces. Venetiis apud Angelum Gardanum, 1576.* Esta obra está dedicada al duque Ernesto de Babiera.—2.ª *Cantica B. Vir- ginis vulgo Magnificat 4 voc. una cum quatuor antiphonis B. Virginis, per annum 5 et 6 voc.* Roma 1581.—3.ª *Hiymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem, 4 voc. una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitatibus 8 voc.* Roma 1581. Esta obra está dedicada al Papa Gregorio XIII.—4.ª *Missarum liber primus 4, 5, 6 voc. ad Philippum secumdum Hispaniarum regem catho- licum.* Roma 1583.—5.ª *Officium hebdomadæ sanctæ.* Roma 1585.—6.ª *Mo- tecta festorum totius anni communi sanctorum 5, 6, 8, voc.* Roma 1585.—7.ª *Missarum liber secundus 4, 5, 6, 8, voc., una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam, totius anni,* Roma 1595.—8.ª *Officium defunctorum sex vocum.* Madrid 1605.

La nueva escuela de dificultades y combinaciones armónicas, fué oscureciendo la pureza de la melódica, y estendiendo sus doctrinas en todos los colegios de las catedrales y colegiatas. Las oposiciones á los magisterios de capilla con sus planes estravagantes de ejercicios (1), hizo obligatorio el uso de esta nueva generacion musical, y las escuelas de Salamanca fijas en sus principios clásicos en teoría, y las de Andalucía en los de la práctica, fueron perdiendo su prestigio mientras se encumbraban en la nueva era los colegios de Monserrat, Toledo, Santiago, y otros.

De la escolonía de Monserrat han salido un gran número de maestros notabilísimos en este género, que llegaron á ocupar la mayor parte de los magisterios de las capillas de las catedrales de España, asi como tambien organistas, instrumentistas y cantores. En este colegio se

(1) Mr. Viardot, en sus *Estudios sobre la historia de nuestras instituciones*, dice: «Para mayor claridad citaré uno de los ejercicios de moda en los magisterios. Se dictaba á los discípulos estos versos casi vacíos de sentido:

La fábrica suprema
Mi re-ino celestial
Del feliz mortal
Hará mo-*fa sol*-tando etc.

las sílabas formando el nombre de una nota *la, mi, re, fa, sol*, debian descansar siempre sobre la nota que al parecer llamaban, y ese ejercicio era tanto mas difícil, cuanto era necesario escribirlo á cuatro ú ocho voces; algunas veces en fuga ó en canon, para lo que se necesitaban unos esfuerzos increibles. Pero ¿qué efecto producian? ¿Podrian no diré conmover el alma, sino recrear el oido? El Abad Gimeno, hombre muy versado en la materia, escribió una novela burlesca por el estilo de la de Fr. Gerundio de Campazas, para ridiculizar el mal gusto introducido en los magisterios, lo mismo que hizo el Padre Isla con el que reinaba en el púlpito. Su obra no se ha dado á la prensa, y no sé que se ha hecho de ese manuscrito. Hubiera sido una curiosidad para la historia del arte que carece del menor monumento; pero dudo que hubiera sido mas feliz que su modelo para corregir el vicio entonces de moda. Todavia se compondrán por mucho tiempo *conceptos* en la música, es decir, ridículos sentidos contrarios; y se sofocará el *Christe dona nobis pacem*, bajo la batahola de una aturdidora y confusa fuga.»

enseñaba á leer, escribir, la doctrina cristiana, la gramática, el latin, el canto de órgano, la composicion, y el tañer toda clase de instrumentos músicos, segun la capacidad é inclinacion de cada uno de los colegiales; y salian de él para hacer oposiciones á cualquiera de las plazas que en música habia vacantes en las iglesias del reino.

En dicho seminario se educaban tambien los hijos de la primera nobleza de España y aun del estrangero, pudiéndose citar entre ellos, á D. Juan de Cardona ayo de Felipe II y virrey de Navarra, gran inteligente en música; don Joaquin de Setanti caballero del hábito de Montesa; D. Tomás Gallego, obispo de Malta; D. Francisco de Moncada, conde de Osuna, hijo del marqués de Aytona; D. Rafael de Cardona, hijo del conde de Prades; D. Alfonso de Eril, virrey de Cerdeña; D. Agustin de Pons y Mendoza, marques de Villena y conde de Robles; D. Francisco Bournonvilla, marques de Rupit; dos hijos del marques de Villars, Par de Francia; D. Juan de Pax y de Orcau, conde de Zavallá; D. José Rocaberti, marques de Argensola y muchos otros, todos ellos perfectos músicos.

La verdadera fundacion del célebre monasterio de Monserrat, puede decirse que tuvo su principio en el año de 1493 bajo la proteccion de los reyes católicos y autoridad y bula del Papa Alejandro VI, incorporándose á los hermitaños que antes habia, la congregacion de San Benito de Valladolid, siendo su primer abad el venerable Fr. García de Cisneros, natural de Toledo y sobrino del cardenal Jimenez de Cisneros.

Por el mismo estilo que el de Monserrat, se crearon colegios en casi todas las catedrales de España y en muchos monasterios; la enseñanza musical se hizo puramente eclesiástica, y los nuevos discípulos del arte, fueron recibiendo las ideas exageradas de sus maestros; y entregados al

estudio asiduo de combinaciones y rarezas, abandonaron enteramente su educacion literaria y social.

De ninguna manera se crea que tenemos por mala la escuela que criticamos, ni menos que al haberla aceptado nuestros maestros perdiesen su saber y profundos conocimientos en el arte, ó fuesen menos que los estrangeros, no. Solo reprobamos que teniendo un género de música nuestro, cimentado en la pureza y naturalidad de las diferentes melodías simultáneas como v. g., el *tantum ergo , Pange linguà* etc., y en reglas infalibles admiradas hoy todavía de todos los paises; adoptáramos un sistema de confusion y estravagantes dificultades, olvidando y matando nuestra primitiva escuela madre de la moderna música, haciéndonos fanáticos discípulos de los sistemas estraños llevados hasta la exageracion, que hoy rechazan los adelantos del siglo en que vivimos.

Lo mismo que la música, deplora la arquitectura sagrada. Veamos los templos levantados al culto católico en los siglos XIII, XIV y XV, y en ellos admiraremos la sencillez, la magnificencia, y el conjunto religioso y sublime. Notense los fabricados en los últimos años del siglo XVI, y los del XVII y XVIII, y veremos el mal gusto y confusion en los adornos, con sus colunas salomónicas, sus cornisas y chapiteles fragmentos del gentilismo griego y romano, y confundidos en revuelta ensalada los órdenes de arquitectura profanos y religiosos. Dice un escritor moderno, que á medida que fueron tomando creces estas licencias, salieron monstruosidades increibles para ser colocadas en las iglesias; y que esta moda introducida en la casa de Dios, atropelló y avasalló al génio y la inspiracion. Lo mismo sucedió á la música; lo mismo deploramos.

Sin embargo; en ese género de mal gusto que se tomó

como norte de la música religiosa; en ese género que mata las inspiraciones mas sublimes que la religion infunde en el corazon de un verdadero artista; en ese género repetimos, sobresalieron nuestros maestros tambien, y sus obras forman una riqueza inmensa oculta y abandonada entre el polvo de los archivos de nuestras catedrales, y admiradas, las que se conocen, de todos los estrangeros.

Valencia fué una de las capitales de España en donde por estos tiempos se cultivó el arte con mejor éxito y mayor fortuna. El célebre Francisco Cómes maestro de capilla de aquella catedral en la segunda mitad del siglo XVI, estimado y respetado del Patriarca Beato Juan de Ribera, sin dejar de seguir el uso de la moderna escuela, simplificó sus estravagancias, y bajo su direccion se formaron escelentes maestros. Varias composiciones se conservan todavía en dicha catedral, y aun se cantan en dias señalados como sucede en Roma en la capilla pontificia con las obras de los antiguos y grandes maestros. Entre las que se cantan, son, una letanía al Santísimo Sacramento, una *Salve Regina*, y en la semana Santa el oratorio de la *Pasion* obra de grande inspiracion y talento. De la misma escuela de Cómes, fué Juan Zarzoso, maestro de capilla de la Catedral de Sigüenza.

Algunos maestros favorecidos por los grandes señores de la corte de Felipe II aficionados á la música profana, quisieron resucitar nuestras sencillas melodías y dar vida tambien en medio de tanto boato y esplendidez, al *melodrama* conocido ya de los españoles, y á las composiciones de salon ó de cámara. Felipe II aficionado al teatro, se declaró protector de esta clase de música, é hizo representar en Palacio para festejar á su esposa Isabel de Valois princesa de Francia, el dia 6 de diciembre de 1561, el *melodrama* titulado el *Parnaso* cuya composicion musical, segun Perez,

fué debida al genio de Mateo Flecha. Pero ni la proteccion del monarca, ni las reales cédulas para poder cantar en los teatros, ni el deseo de muchas personas de prestigio é ilustracion, lograron alcanzar lo que el fanatismo inquisitorial reprochaba, y los maestros de capilla tenian por desacato al arte como música vulgar y de poco mérito. Las leyes depresivas de Carlos V hácia las representaciones profanas, y el tribunal de la fé, habian hecho que el pueblo español tuviese por indecoroso el cantar en los públicos teatros semejantes obras: los cantores buscaron las iglesias en donde eran respetados y bien recompensados; y los compositores de este género escarnecidos y despreciados por los maestros eclesiásticos de mas respeto, sepultaron en las combinaciones de la ciencia humana, su genio creador y la inspiracion melodiosa del divino arte.

Creemos de sumo interés para la historia musical española, dar una idea del argumento del citado *melodrama* que sacamos del autógrafo de Teixidor.

El asunto de este *melodrama* como ya se deja dicho, fué *El Parnaso*; y los interlocutores, Apolo, Lino, Orfeo, las nueve Musas, y Virgilio con un coro de genios celestes.

El rey para que el espectáculo sorprendiese mas á los estrangeros y aun á la misma reina, mandó que se dispusiera secretamente la ceremonia del *Chapin ó Zapato*.

Llegada la hora de la funcion, la reina despues de levantada, pasó como era de costumbre en semejante dia á su cámara de respeto á donde esperaba el rey con todos los embajadores. La esposa de Felipe II, con gran sorpresa, se encontró cubiertas las puertas de su régia alcoba con una cortina de damasco carmesí guarnecida de festones y franjas de oro, y en medio de ella suspendido del techo con admirable artificio, el *amor* con una antorcha encendida en la mano y un liston volante en el que se leia este

lema: *Yo encubro y descubro todas las cosas*. Leido esto por la reina, desapareció el amor y el cortinage, presentándose á su vista y á la de todos los espectadores, en lugar del régio tálamo, dos peñascos colocados sobre una montaña, entre los cuales se veia un ameno valle en forma de anfiteatro y tal como los poetas describen el Parnaso de la focida; y en dicho valle, tres grutas maravillosamente iluminadas.

Concluida una bella sinfonía ejecutada por un gran número de instrumentistas, salió Apolo de una de las grutas y cantó los siguientes versos:

APOLO.

Pues que de mi sacro valle
Nos arroja un pueblo bárbaro,
En los queridos campos mios
Establezcamos el Parnaso.
Sobre estos montes donde reina ahora
Un héroe semi-dios de celestial orígen
Haciendo reinar á una jóven heroina
Digna de él y su trono. (1)

A la voz de Apolo, salieron Orfeo y Lino de sus respectivas grutas y cantaron los versos siguientes:

Orfeo.— *Nació para honor del mundo*
Siendo la beldad destinada
A restablecer nuestro reposo.

Lino.— *Es la virtud coronada*
Es la reina afortunada
Y el corazon de este gran héroe etc.

Despues de un razonamiento entre los tres, bastante largo, compuesto de recitativos y arias, sacando Apolo de

(1) Estos versos están traducidos literalmente por Teixidor de la traduccion francesa que se hizo del *Parnaso*.

los dos peñascos nueve piedras preciosas y llamando á las nueve Musas, que se presentaron en el teatro magníficamente vestidas, dioles una piedra á cada una para que la ofreciesen á la reina. Efectuáronlo así, y cada Musa cantó su copla que encerraba la moralidad alusiva á los colores de las piedras preciosas que presentaban á S. M. Caliope le dió una esmeralda; Polimia un topacio; Clio un diamante; Urania un agua-marina; Erato un amatista; Talia un rubí; Euterpe un topacio blanco; y Melpomene un jacinto.

Concluida esta oferta, apareció Virgilio sobre un escelente caballo que representaba á Pegaso precedido de dos timbaleros vestidos de moros, y despues de cantar un bello recitado, se apeó del caballo y lo ofreció á la reina cantando un aria. Concluida esta, se abrió una nube, y se vieron bajar de ella un gran número de genios y amores, con bandejas llenas de abanicos, cintas, listones, encajes y otras mil cosas propias al adorno de las damas; las que ofrecieron tambien á la reina cantando un armonioso coro, que duró todo el tiempo que S. M. tardó en repartirlas á las damas de su corte.

En esta funcion teatral, dice Perez, que se oyeron por primera vez unas chirimias mas perfeccionadas, cuyo tono era mas dulce y parecido á la voz humana; produciendo un grande efecto en los circunstantes, por la buena union que hacian con las arpas, vihuelas, violas, y violones. Tal vez estas chirimias de que habla Perez, fueran los oboes.

Aficionado el monarca á esta clase de espectáculos, mandó hacer un teatro en Palacio el año de 1563, bajo la direccion del maestro de su real capilla Mateo Flecha, segun Castellanos, en donde se oyó con entusiasmo al famoso poeta y cómico sevillano Lope de Rueda, que como dice Antonio Perez fué el embeleso de la corte. Cada vez mas perfeccionadas las comedias y representaciones teatrales

españolas en esta época, fueron enriqueciéndose con mas piezas de música, y ya no solo se oian arias y duos, sino tercetos, cuartetos y coros; pero cantados mal por los comediantes, á causa del retraimiento de los buenos cantores para ejecutar estas piezas de música en público teatro.

La cofradía de la *pasion* de Madrid creada en 1555, viendo el entusiasmo que produjo en los cortesanos la aficion de Felipe II por el teatro, solicitó con el objeto de aumentar los fondos del hospital que habia establecido, un privilegio, que le fué concedido por el monarca, para hacer un corral de comedias, y alquilarlo á los comediantes; y con este producto atender á las obras pias y benéficas de tan caritativa fundacion. En efecto, cercó tres terrenos uno en la calle del Sol y dos en la del Príncipe en los cuales en 1568 habia ya representaciones y canto.

La cofradía de la *Soledad*, solicitó otro privilegio como el de la *Pasion*, lo que dió lugar á un pleito que concluyó felizmente uniéndose dichas dos cofradías y edificando en 1579 el actual teatro de la *Cruz*, y en 1582 el del *Príncipe*.

Tanto en los primitivos corrales como en estos dos teatros, se cantaron farsas, é hicieron comedias con música, hasta que por un decreto de Felipe II dado en 2 de mayo de 1598 se prohibieron dichas representaciones.

La cofradia del hospital de Santa Cruz de Barcelona, conociendo el aumento que podrian recibir las rentas de la beneficencia, pidió otro privilegio para hacer un teatro como los de Madrid y le fué concedido; consiguiendo ademas la privativa de canto y recitado en tres de abril de 1579; lo que nos prueba que esta clase de diversiones, eran por aquel tiempo mas frecuentes y productivas.

Estas y otras razones que no son de nuestra incumbencia relatar por ser agenas á esta historia, nos hace

creer bastante exagerado el prólogo de Cervantes á sus comedias, refiriendo el estado del teatro español en su tiempo. Y lo creemos asi, porque siendo esta diversion tan generalizada en España desde muchos años antes que Cervantes naciera, tanto en las iglesias como en las plazas públicas; habiéndolas Juan de la Encina introducido en la corte de los reyes Católicos, y representado en medio de un brillante concurso; hallándose en el codice manuscrito de Francisco Vilar escrito en 1582, existente en el ayuntamiento de Barcelona, que fue obsequiado en esta ciudad con fiestas dramáticas el rey Alfonso el Magno á su regreso de Nápoles en 1424, igualmente el rey D. Juan y su esposa Doña Juana cuando juraron los privilegios y constituciones de Cataluña en 1458, celebrando del mismo modo la entrada del príncipe de Viana en 1461 despues de su cautiverio, y los desposorios de la hija del rey D. Juan con el hijo del rey de Nápoles en 1477; la representacion alegórica que se ejecutó á la entrada de la reina de Castilla Doña Isabel en 1481, en la que habia tres cielos girando el uno contra el otro con luminarias y diversas imágenes de reyes, segun el dicho codice, circunstancia que prueba se conocia ya el aparato escénico; el tener el hospicio de Valencia en 1526 coliseo y casa de comedias de su propiedad; la Pragmática de trajes que se publicó en 1534 comprendiendo espresamente á los cómicos de ámbos sexos, músicos y demas personas que asistian al teatro á cantar y tañer (1); la representacion de una comedia hecha en Valladolid para obsequiar al Príncipe Don Felipe el año de 1548, con muy lucidas decoraciones, segun Calbete de Estrella en el viage de aquel príncipe; y otras muchas representaciones eje-

(1) Ley 1.ª título 13 libro 6.º de la Novísima recopilacion.

cutadas en varios reinos de España; nos parece exagerado repetimos, que hablando Cervantes del tiempo de Lope de Rueda tan celebrado en la corte deslumbradora y lujosa de Felipe II, y tan considerado del clero de aquellos tiempos de fanatismo supersticion y alcurnia que fué enterrado en la catedral de Córdoba entre los dos coros como gran distincion; fueran los trages de un actor cuatro pellicos blancos, cuatro barbas, y cuatro callados encerrado todo en un costal: ni que el adorno del teatro fuese una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte á otra, detrás de la cual estuviesen los músicos cantando sin guitarra algun romance antiguo. Somos pigmeos ante el coloso Cervantes, pero aunque sea grande atrevimiento decirlo, la descripcion del prólogo á sus comedias, nos parece mas bien fábula de confusiones como las inventadas en sus comedias y entremeses, que reseña histórica y verídica de nuestro verdadero teatro.

Concretándonos pues á la música, que es nuestra mision, diremos que Cervantes en sus comedias y entremeses la dió un puesto preferente: no habiendo ninguna de ellas que no tenga bailes, serenatas, coros, ó arias. En la comedia titulada *El Rufian dichoso* dividida en tres jornadas, hay la siguiente escena.

Suenan desde lejos guitarras, sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto de esta máscara y vision fue verdad, que asi lo cuenta la historia del santo.

Fr. Antonio.—¿Pero que música es esta?
Que guitarras y sonajas,
Pues los frailes se hacen rajas?
¿Mañana es alguna fiesta?
Aunque música á tal hora,
No es decente en el convento:
Miedo de escucharla siento:
Válgame nuestra Señora.

(Suena la música mas cerca.)

Padre nuestro, despierte,
Que se unde el mundo todo
De música: no hallo modo
Bueno alguno con que acierte:
La música no es divina,
Porque segun voy notando,
Al modo bienen cantando
Rufo, y de jacarandina.

Entran á este instante seis, con máscaras, vestidos como ninfas lascivamente; y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios, vestidos á lo antiguo y hacen su danza. Todo esto fué así, que no es vision supuesta, apócrifa, ni mentirosa.

CANTAN.

No hay comida que asi agrade,
ni que sea tan sabrosa,
como la que guisa Venus,
en todos gustos curiosa.
Ella el verde amargo jugo
de la amarga hiel, sazona;
y de los mas tristes tiempos
vuelve muy dulce las horas.
Quien con ella trata, rie;
y quien no la trata, llora;
pasa, cual sombra en la vida,
sin dejar de sí memoria,
ni se eterniza en los hijos,
y es como el árbol sin hojas,
sin flor, ni fruto, que el suelo
con ninguna cosa adorna;
Y por esto en cuanto el sol
ciñe, y el ancho mar moja,
no hay cosa que sea gustosa,
sin Venus blanda amorosa.

EL PADRE CRUZ.

No hay cosa que sea gustosa,
sin la dura Cruz preciosa.

Si por esa senda estrecha,
que la cruz señala, y forma,
no pone el pié el que camina
á la patria venturosa,
Cuando menos lo pensare,
de improviso y á deshora

caerá de un despeñadero
del abismo en las mazmorras.
Torpeza y honestidad,
nunca las manos se toman,
ni pueden caminar juntas
por esta senda fragosa:
Y yo, que en todo el cielo,
ni en la tierra, aunque espaciosa,
no hay cosa que sea gustosa,
sin la dura cruz preciosa.

MÚSICOS.

Dulces dias dulces ratos
los que en Sevilla se gozan
y dulces comodidades
de aquella ciudad famosa,
do libertad campea,
y en sucinta, y amorosa
manera Venus camina,
y á todos se ofrece toda;
y risueño el amor canta,
con mil pasajes de gloria:
no hay cosa que sea gustosa,
sin Venus blanda amorosa.

PADRE CRUZ.

Vade retro, satanás,
que para mi gusto ahora,
no hay cosa que sea gustosa
sin la dura cruz preciosa.

(VANSE LOS DEMONIOS GRITANDO)

Como se ve claramente, toda esta escena es de canto, ya por el metro igual del romance, como porque lo no cantado está en otra clase distinta de versos.

Cervantes al escribir este trozo de música, tuvo presente el efecto que producen en el teatro los contrastes, preparando esta escena de manera que en medio de un coro profano y alegre, destacase el canto místico de un religioso estasiado en santa contemplacion y luchando contra las tentaciones del mundo; y para finalizar esta escena con mejor éxito, elijió el enérgico y último esfuerzo de la virtud contra el pecado, redondeando de este modo un buen pensamiento musical.

No se crea que Cervantes fué el primero en introducir en medio de las comedias escenas de música en vez de los villancicos finales de Juan de la Encina y otros autores; pues antes que todos estos, en la famosa *Celestina*, libro divino cual no lo tiene ninguna otra lengua y superior en su género á cuanto nos ha quedado de los griegos y los romanos segun Barthio, encontramos una escena de música, la cual reproducimos con gusto para manifestar lo dicho, y por la dulzura y suavidad de los versos que entonces se escribian para el canto.

MELIBEA. — Canta mas por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oirte, mientras viene aquel señor, y muy paso entre estas verduricas, que no nos oigan los que pasaren.

LUCRECIA.— *¡Oh quien fuese la hortelana*
de aquestas viciosas flores
por prender cada mañana
al partir á tus amores!
Vistanse nuevas colores
los lirios y el azucena;
derramen frescos olores,
cuando entre por estrena.

MELIBEA. — ¡Oh cuan dulce me es oirte! De gozo me deshago: no ceses, por mi amor.

LUCRECIA.— *Alegre es la fuente clara*
á quien con gran sed la vea;
mas muy mas dulce es la cara
de Calixto á Melibea.
Pues aunque mas noche sea,
con su vista gozará.
¡oh cuando saltar le vea,
que de abrazos le dará!
Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado;
con las tetas los cabritos;

Melibea con su amado.
Nunca fué mas deseado
amador de la su amiga,
ni huerto mas visitado,
ni noche mas sin fatiga.

MELIBEA. — Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que á muy buen son lo dices, y ayudarte he yo.

LUCRECIA, MELIBEA.

Dulces árboles sombrosos
Humillaos cuando veais
aquellos ojos graciosos
del que tanto deseais.
Estrellas que relumbrais
norte y lucero del dia,
¿porqué no le despertais,
si aun duerme mi alegria?

MELIBEA. — Óyeme tú por mi vida, que yo quiero cantar sola (1).

Papagayos, ruiseñores,
que cantais á la alborada,
llevad nueva á mis amores,
como espero aqui asentada.
La media noche es pasada,
y no viene:
sabedme si hay otra amada
quel detiene.

(1) Notese en la parte recitada de Melibea el metro poético de los recitativos modernos,

— ¡Oh cuan dulce me es oirte!
de gozo me deshago:
no ceses por mi amor.
. . . .
—Oyeme tú por mi vida;
que yo quiero cantar sola.

Cervantes despues de casado en Esquivias, segun sus historiadores, se hizo amigo de Don Vicente Espinel, novelista poeta y músico; autor de *Marcos de Obregon,* inventor de las estancias nombradas *espinelas* antes de llamarse *decimas,* y aumentador de la quinta cuerda á la guitarra. Este sabio literato y músico, es sumamente elogiado por Cervantes en su inmortal *Quijote*; en el *Viage al Parnaso* (1); en la *adjunta al Parnaso* (2), y en la *Galatea* (3). Teixidor lo nombra como gran profesor tanto en la práctica como en la teoría del arte (4), y Perez asegura que fué el mas sobresaliente tocador de guitarra en aquella época (5).

Para dar una idea de los conocimientos de Espinel en el arte, copiaremos lo que en su *Marcos de Obregon* dice (6), haciendo referencia á la conversacion tenida en una de las academias de música que á menudo solia dar el maestro Clavijo en su casa de Madrid. « Un dia, acabando de can»tar y tañer, y quedando todos suspensos, preguntó uno »que como la música no hacia ahora el mismo efeto que

(1) Este aunque tiene parte de Zoilo,
Es el grande Espinel, que en la guitarra
Tiene la prima, y en el raro estilo. (cap. 2.º)

(2) Hablándo Apolo, dice: «Al famoso Vicente Espinel dará V. mis encomiendas, como á uno de los mas antiguos y verdaderos amigos que yo tengo.»

(3) Del famoso Espinel cosas diria
Que escedan al humano entendimiento,
De aquellas ciencias que en su pecho cria
El divino de Febo sacro aliento.
Mas pues no puede de la lengua mia
Decir lo menos de lo mas que siento,
No digo mas sino que al cielo aspira
Ora tome la pluma, ora la lira.

(4) Espinel era grande armonista teórico y práctico. Teixidor.

(5) Poseia el conocimiento de la vihuela como ningun otro en su tiempo, tanto en España como en Italia, añadiéndole la quinta cuerda que tanto ha enriquecido este instrumento. Perez.

(6) Descanso quinto.

»solia hacer antiguamente, suspendiendo los ánimos y »convirtiéndolos á transformarse en los mismos concep-»tos que iban cantando, como fué lo de Alejandro Mag-»no, que, estándole cantando las guerras de Troya, con »grande ímpetu se levantó y puso mano á su espada, »echando cuchilladas al aire como si se hallare en ella »presente. Dije yo á esto: Lo mismo se puede hacer aho-»ra y se hace. Replicome diciendo que despues que se »perdió el género enarmónico no se podia hacer. Dije yo: »Con el género enarmónico me parece que era imposible »hacerse, porque como la excelencia dese género consiste »en la division de semitonos y diésis, no puede la voz hu-»mana obedecer á tantos semitonos y diésis como aquel »génèro tiene; y así, aquel príncipe de la música, el abad »Salinas, que lo resucitó, solamente lo dejó en un instru-»mento de tecla, pareciendole que la voz humana con gran »trabajo y dificultad podia obedecerlo. Yo le ví tañer el »instrumento de tecla que dejó en Salamanca, que hacia »milagros con las manos, pero no le vi reducillo á que vo-»ces humanas lo ejecutasen, habiendo en el coro de Sala-»manca en aquel tiempo grandes cantores de voces y habi-»lidad, y siendo maestro aquel gran compositor Juan Na-»varro. Y que se pueda hacer y se hace con el género dia-»tónico y cromático, como halla las mismas circunstancias »y requisitos que el caso requiere, sucederá cada dia lo »mismo; y en las sonadas españolas, que tan divino aire y »novedad tienen, se ve cada dia ese milagro. Los requisi-»tos son que la letra tenga conceptos escelentes y muy agu-dos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo que »la música sea tan hija de los mismos conceptos, que los »vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta ten-»ga espíritu y disposicion, aire y gallardía para ejecutarlo; »lo cuarto que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dis-

»puesto para aquella materia; que desta manera hará la »música milagros. Yo soy testigo que, estando cantando »dos músicos con grande excelencia una noche una can»cion que dice:

Rompe las venas del ardiente pecho,

»fué tanta la pasion y accidente que le dió á un caballero »que los habia llevado á cantar, que, estando la señora á la »ventana, y muy de secreto, sacó la daga y dijo: Veis aqui »el instrumento, rompedme el pecho y las entrañas; que«dando admirados los músicos y autor de la letra y tonada, »porque concurrieron allí todos los requisitos para hacer »el efeto. — No les pareció mal á los presentes, porque »todos eran doctísimos en la facultad.»

Hay quien dice que Cervantes tocaba la vihuela y entendia perfectamente la música; mas si esto no puede afirmarse con seguridad, debe creerse era muy amante de ella como lo prueban los continuos elogios que en sus obras le prodiga, y su intimidad tanto con Espinel cuanto con don Salvador Luis.

Este cantor de la cámara y capilla de Felipe II y distinguido compositor de música profana, siguiendo sus aventuras amorosas dejó la corte y se estableció en Valencia, á donde con su talento artístico y su modo de cantar hizo las delicias del virrey y toda la nobleza, hasta que un cruel desengaño en sus amores, le decidió á dejar el mundo y encerrarse en la Cartuja. Cuando se efectuó su profesion en dicha órden, hallándose el rey Felipe III en Valencia quiso honrar á tan célebre cantor al despedirse del mundo, asistiendo como asistió, á la funcion religiosa que para aquel acto tuvo lugar.

Cristóbal Matías y José Galan cantores distinguidos de la corte de Felipe II y Felipe III siguieron tambien el ejem-

plo de D. Salvador Luis, tomando el hábito de Agustinos recoletos en el convento de Madrid.

Las farsas y comedias de Lope de Rueda, poeta y actor querido y agasajado de la corte; la proteccion de Felipe II á las representaciones profanas; y el objeto piadoso para que se destinaban los productos de estas; empezaron á desarrollar la aficion del público á los espectáculos de esta clase fuera de los templos, y volvieron á generalizarse la música profana y cantos populares, gloria de nuestra antigua literatura y por tanto tiempo sepultados en el olvido (1).

Varios obispos, oradores sagrados, y escritores de entonces, clamaron contra esta aficion del público á los espectáculos escénicos, apoyándose en que se habian hecho licenciosos y desarreglados y pervertian las costumbres desmoralizando al pueblo. Estos clamores determinaron á Felipe II el último año de su reinado á prohibir dichas representaciones, no para estinguirlas ni abolirlas, sino para enmendarlas, consultando á este fin las Universidades de Salamanca y de Coimbra, y á varios teólogos; de cuya consulta resultó, que las comedias no tenian malicia, sino donaire y gracia, y que no contenian pecado y sí puro entretenimiento por ser de cosas indiferentes y útiles cuando se dirigen á un fin honesto (2). La muerte del sobera-

(1) Mr. Depping en su *Historia descriptiva de los usos y costumbres de todas las naciones*, dice: «¿Acaso no tienen los españoles sus antiguos romances, que han hecho durante siglos las delicias de la nacion castellana? Las proezas de los paladines, los prodigios de la brugería, los hechos de armas de los cristianos contra los moros, los sucesos ordinarios de la vida, la historia antigua, y aun la Biblia, todo era puesto en romances por los españoles y cantado con acompañamiento de guitarra. Por medio del canto y la guitarra es como declara frecuentemente su pasion el tierno amante bajo los balcones de su querida, con riesgo de ser rechazado y batido por un celoso rival.»

(2) Fueron consultores los sabios letrados Fr. Agustin, electo de Santo Domingo; el maestro Estévan de Ojeda, visitador; Gaspar de Córdoba; Diego de Alderete; Gerónimo de Almocin; Felipe de Campo; Mateo de Burgos; Francisco de Castroverde; el doctor Terrones; Diego de Avila; y Juan de Sigüenza.

no ocurrida por este tiempo, hizo esperar la resolucion sobre dicha consulta, del nuevo reinado que empezaba en su hijo Felipe III.

Muchos de nuestros compositores esclavos de la confusion que dominaba en la música; deseosos de dar libre rienda á las inspiraciones encarceladas; y temerosos al mismo tiempo de la marca que el rigorismo del arte unido al fanatismo religioso les impusiera, y aun su mismo estado eclesiástico; escribieron obras profanas llenas de pureza melódica y sencillez armónica, mas ocultaron sus nombres, y huérfanas se estendieron y generalizaron. Asi es como muchas obras y romances dieron celebridad á hechos gloriosos y á poetas oscurecidos; olvidándose las melodías con que se cantaban, tal vez por la orfandad en que nacieron, y el poco aprecio que por esta razon se hizo para ser escritas y conservadas por nuestros rigoristas maestros. Este poco amor al arte y exagerado rigorismo, han perdido la tradicion de nuestra música profana y con ella el *melodrama* nacional.

Uno de los muchos maestros que abandonó la España para respirar el aura vital del arte aclimatado en Italia, fué Bartolomé del Rey, discípulo de la universidad de Salamanca y cantor de la catedral de dicha ciudad. Este sabio compositor marchó á Roma, donde al poco tiempo de su llegada recibió el nombramiento de maestro de la capilla musical de San Juan de Letran, tanto por su gran talento, cuanto por la influencia de los muchos profesores españoles que habia en la capital del orbe cristiano, respetados por sus vastos conocimientos en el arte.

De este estimado maestro fué discípulo algun tiempo el célebre compositor Francisco Soriano, quien teniendo un tio cantor de la capilla Sixtina, marchó á Roma para estudiar la música; y habiendo hecho todos sus estudios en

esta capital completándolos con Palestrina y manifestando desde muy jóven su gran talento, le llamaron el *romano* como lo menciona el P. Martini en su historia; pero fué natural de la provincia de Osma y paisano y amigo de Francisco Soto que llegó á ser cantor de la capilla pontificia el año de 1563. Estas noticias recopiladas de los *Apuntes* de Perez, nos hacen creer hasta no tener otros datos mas verídicos en contra de los espuestos, que Francisco Soriano era español (1).

Nuestra desidia sin rival y ese constante apego á opiniones estrañas, nos ha inducido muchas veces á creer como verdades, invenciones estravagantes á cerca de nuestra nacion solo por ser importadas del estrangero: mas no estamos en el caso de seguir tan rutinaria costumbre. Cada uno tiene sus opiniones y estas deben ser respetadas, si el cimiento en que se fundan tiene solidez para encumbrar una verdad que la oscura historia de los tiempos ha hecho dudosa.

Nos vamos á ocupar de Fernando de Laso que, segun Fetis, todavía hay gran incertidumbre acerca de su verdadero nombre, y por consiguiente de su patria y nacimiento.

Llámanle unos Orlando Lassus, otros Roland Lassé y Roland de Latre, los italianos Orlando di Lasso, y algunos españoles Hernando Laso. Se han inventado varias fábulas para esta variacion de nombres, y cada escritor que ha tra-

(1) Las obras conocidas de Soriano, segun Fetis, son: *Il libro di Madrigali á 5 voci*. Venecia 1581. — *Il libro secondo di Madrigali á 5 voci*. Roma 1752.— *Motetti á 8 voci*. Roma 1597.—*Il libro 1.º di Madrigali á 4 voci*. Roma 1601.— *Il secondo libro di Madrigali á 4 voci*. Roma 1662.—*Missarum liber primus*. Roma 1609. — *Canoni et oblighi di cento et dieci sorte sopra l' Ave mari stella á 3, 4, 5, 6, 7, y 8 voci*. Roma 1710.—*Il libro 1.º di salmi é motetti á 8, 12, 16 voci*. Venecia 1614.— *Il secondo libro de idem*. Venecia 1614. — *Villanella á tre voci*. Venecia 1617.—*Magnificat et Pasion á 4 voci*. Roma 1619.

tado sobre el particular, lo ha hecho hijo de un pais distinto; lo que prueba el gran talento de este célebre maestro compositor.

Habiendo opiniones tan contradictorias sobre Orlando Laso, y no siendo ninguna de ellas, aunque respetables todas, suficiente para convencernos de que este Laso pueda ser hijo de otra nacion que de la española; vamos á manifestar nuestra opinion de la manera mas clara y justificable que la historia y algunos escritos nos han proporcionado, entre las tinieblas en que se halla envuelto este caso de tanta utilidad y gloria para el arte músico español.

Dice Teixidor, escritor conocido y sabio maestro, en el autógrafo que de él conservamos, que Hernando de Laso nació en la provincia de Jaen; y Vicente Perez asegura, que nació en Andalucía y que las contiendas políticas hicieron emigrar de España á su noble familia, estableciéndose en Flandes en donde Laso continuó sus estudios en la música, á la que tenia una estremada aficion, siendo con el tiempo uno de los hombres que mas brillaron en el arte.

Conocido es en España por su nobleza el apellido Laso de la Vega y sabido de todos los que hayan leido las crónicas españolas, que Pedro Laso de la Vega hermano mayor del célebre Garcilaso, en tiempo de Carlos V se vió obligado á salir de España como rebelde y proscripto por hallarse complicado en una de las conspiraciones de las comunidades (1), estableciéndose en Flandes con su familia: De este Pedro Laso, fué hijo Fernando Laso; y de esta proscripcion del padre, resultaria el cambio de nombre en *Roland de Latre* como dice Delmotte; porque las fechas de los puntos que relatamos, son casi iguales á las que se citan por este y otros autores, aunque no la época del na-

(1) Historia del emperador Carlos V por Sandoval.

cimiento de Laso. Tales son los antecedentes en que fundamos nuestra opinion, concluyendo por asegurar que sin hacer violencia á la lógica, no puede decirse que Fernando de Laso pudo ser estrangero (1). Segun Cerone este gran compositor era en estremo diferente de todos los de su época, pues escribió en todos los géneros de música, ya grave y devoto, ya dulce armonioso y suave, ora lloroso y triste, ora airoso y alegre, mas siempre en disposiciones muy apropiadas para poderlas concertar con cualquier género de instrumentos de cuerda ó viento.

Los maestros compositores y escritores de música españoles que florecieron hasta fines del siglo XVI y que mas se distinguieron por sus obras, cuyos nombres hemos podido encontrar, son los siguientes.

Fernando de las Infantas, natural de Córdoba, autor de gran número de escritos teológicos, y de dos obras musicales cuyos títulos son: *Plura modelacionum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur super, excelsos Gregoriano cantu*, impresa en Venecia 1570; y, *Sacrarum varici styli cantionum tituli spiritus sancti*, Venecia 1580 (2).—Felipe de Montes, el que segun Cerone escribió lindos y muy suaves pasos cromáticos, moles, lascivos y afeminados.—Juan Martinez, maestro de capilla de la catedral de Sevilla.

(1) Haremos mencion de las obras de este gran maestro en su biografía, en la cual confiamos poder dar mas noticias sobre su nacimiento.

(2) De este autor dice Cerone: «Quien quisiera saber muchas variedades y diferencias de contrapunto, y gastar el tiempo en ver cosas sabrosas de música y de que se puede sacar observaciones buenas y apropiadas para contrapuntar, vea los ciento contrapuntos de don Ferdinando de las Infantas, cordobés, adonde hallará y verá cosas escondidas á muchos cantores; dignas de ser manifiestas á todos los contrapuntantes, mas no todas merecen ser imitadas de los buenos compositores. Con ser siempre un mesmo canto-llano lo que canta, guísalo de mil maneras y repítelo en mil lugares, refrescando siempre la memoria de ello.»

Publicó en 1560 una obra de música nominada: *Arte de canto-llano puesta y reducida nuevamente en su entera perfeccion segun la práctica.*—Pedro de Loyola Guevara, dió á luz en Sevilla en 1582, un *Arte para componer el canto-llano y para corregir y enmendar la canturia que esté compuesta fuera de arte quitando todas las opiniones y dificultades que hasta agora ha habido por falta de los que la compusieron.*—Juan Matías Viana, inventor del bajo contínuo segun Iriarte y otros autores españoles, aunque Fetis asegura que este invénto se le debe á Viadana.—Felipe Fragmengo autor de un libro impreso en Venecia en 1584 titulado *Madrigali á cinque voci.*—Tomás Hurtado catedrático de teología de Alcalá, Salamanca, y Sevilla, escribió un tratado de música con el nombre de *Chori ecclesiástici Antiquitati necesitate et fructibus.*—Martin de Tapia, publicó en Osuna 1570, su *Vergel de música espiritual especulativa y activa donde se tractan las artes del canto-llano y contrapunto en summa y en theoria.* — Martin del Rio, estudió en la universidad de Salamanca tomando el grado de doctor en 1574. Publicó una obra titulada *Disquisitiorum magicarum libri sex*, en el cual trata *De música mágica* en el libro 1.º—Diego Jimenez escribió á fines del siglo XVI un libro nominado *Lexicon Ecclesiástico.* — Francisco Montanos, publicó en Valladolid 1592 su *Arte de música theórica y práctica*, en el que manifiesta haber sido 36 años maestro de capilla de la catedral de dicha ciudad. De este autor se publicó otro *Arte de canto-llano* en Salamanca 1610. Tanto Montanos como el maestro Juan Martinez fueron enemigos del sistema de Boecio y escribieron contra él, segun Cerone.— Cipriano Huerta, dió á luz en Alcalá de Henares 1559, una obra sobre los instrumentos músicos usados por los hebreos, segun Perez.—Ivo de Vento, entró al servicio del duque Guillermo de Babiera en

la segunda mitad del siglo XVI y escribió un crecido número de canciones y motetes que fueron impresos en Munich(1).—Pedro Tapia y Antonio Torres, escritores romancistas; y Gonzalo Martinez ilustrador de la música española, segun Cerone. —Nicasio Zurita, maestro de capilla de la catedral de Tarragona y autor de escelentes composiciones. —Rodrigo de Ceballos, maestro de capilla de la catedral de Córdoba desde mayo de 1557 hasta octubre de 1561, que le reemplazó Diego Jimenez hasta fin de junio de 1563 en que murió; entrando á ocupar su plaza Andrés Villalar, la que tambien por fallecimiento, ocupó hasta 7 de enero de 1615 Gerónimo de la Cueva Duran. Todos estos maestros fueron escelentes compositores que ganaron sus plazas por rigurosas oposiciones.—Pedro Periañez, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Galicia; Francisco Cevallos, (hermano de Rodrigo maestro de Córdoba) de la catedral de Burgos; Alonso Malaver, maestro de la iglesia mayor de Villafranca; Sebastian Vivanco, maestro de la catedral de Salamanca; Bartolomé Quevedo, Bernardino Ribera, Andrés de Torrentes, y Cristobal Peñalosa, maestros de la catedral de Toledo; fueron tambien sobresalientes compositores.—Diego de Ortiz maestro de capilla del virrey de Nápoles en 1565 (2). —Tomás Santa

(1) *Cantiones sacræ 4 vocum.* Munich 1569.—*Cantiones germanicæ 4, 5, et 6 vocum*, 1570. —*Jentsche Lieder von 4 stimmen nebst 2 dialogis, einen von 8 und den andern von 7 stimmen* 1570.—*Cantiones 3 voc.* 1572.—Canciones alemanas seguidas de un diálogo á 8. 1573.— *Pequeñas canciones alemanas á cinco voces para cantar ó para tocar en los instrumentos.* 1576.— *Cinco motetes, dos madrigales, dos canciones francesas, y cuatro canciones alemanas á cinco y á ocho voces.* 1576.— *Canciones espirituales y mundanas á cinco partes y para igual número de instrumentos.* 1582. —*Nuevas canciones alemanas á tres voces.* 1591.

(2) Las obras que se conocen de este autor segun Fetis, son: *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violas, nuevamente dado á luz.* Roma 1554.—*Hymni Magnificat, salve, salmi, etc. á cuattro vocci.*

Maria en 1565, dió á luz en Valladolid una obra titulada: *Arte de tañer fantasía para tecla, viguela, y todos instrumentos de tres ó cuatro órdenes* (1). — Francisco Cervera, valenciano, en 1593 dió á luz en Alcalá su *Declaracion del canto llano.* Escribió y publicó otras varias obras de las cuales no se tiene noticia.—Domingo Durán, autor de dos tratados de canto-llano publicados en Toledo en 1590 bajo el título el primero, *Luz bella del canto llano*, y el segundo *Comento sobre la luz bellá.*—Francisco Vaqueras, Cristóbal Lainez, Pedro Riomonte, Baltasar Ruiz, Cristóbal de Reina, Andrés Silva, Juan Pedro Huranco, José Sepulveda, Bernardo de Montanos, Buch, y Soto de la Puebla, publicaron varios tratados de música y de vihuela en la segunda mitad del siglo XVI y escribieron escelentes composiciones armónicas y melódicas, segun de lo que ellos hablan, Cerone y otros autores. — Bartolomé Figueroa,

Venecia 1565. Segun Eslava, en la Biblioteca imperial de Viena existen dos libros grandes de composiciones de Ortiz, conteniendo el primero, motete *Ut fidelium, lamentationes Jeremiæ Prophetæ*, feria 5.ª—*In cœna Domini, idem feria* 6.ª *id, Sabato.* El segundo libro encierra un gran número de *himnos, magnificat, salmos, motetes y cánticos,* siendo impreso en 1565. En la capilla real de Madrid, existian dos misas, varios himnos, dos villancetes, y un *magnificat* de D. Diego de Ortiz, segun Nebra.

(1) En su *Arte de tañer fantasía,* dice hablando del becuadro y de el bemol, Fray Tomás de santa Maria: que, « cada uno de los ocho tonos, se forma y compone de ocho voces, que es un diapason: para cuyo cumplimiento y perfeccion es necesario pasar de una propiedad á otra, por cuanto cada propiedad en particular no tiene mas de seis voces naturales, que son, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Y porque dos de ellas son entre sí repugnantes y contradictorias; la cual contradiccion que es solamente de becuadro á bemol, y de bemol á becuadro, de ninguna manera se sufre en ninguno de los ocho tonos. Por tanto fué necesario que para pasar de estas seis voces naturales, esta propiedad de natura fuese tan convenible que facilmente se pudiese acomodar á cualquiera de las otras dos contrarias para que cualquiera de los ocho tonos, con cumplimiento de todas sus ocho voces, se pueda cantar sin contradiccion de becuadro y bemol. Y asi la propiedad de natura, es medio y temperamento y concordia dellas; y por esto es dicha, *propio canto natural*, sin la cual ningun tono, y con la cual todos los tonos pueden cumplir sus operaciones perfectas. »

publicó un libro bajo el título de *Templo militante*, *flori Sanctorum, y triunphos de las virtudes*; y en la segunda parte de este libro, inserta una cancion en elogio de la música, la cual está reproducida en el *Parnaso español*. — Luis Venegas de Hinestrosa dió á la estampa en Alcalá de Henares en 1557 un *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y viguela, canto llano de órgano y contrapunto*.—Tomás de Avila, en 1585 publicó en Roma una obra que tituló: *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quatuor, quinque, sex et octo vocibus*.—Sebastian Raval, fué maestro de capilla del duque de Urbino virrey de Sicilia, y despues maestro de capilla de la catedral de Palermo. Las famosas contiendas y desafios artísticos de este maestro con Nanini, Soriano, y Falcone, lo hicieron mas célebre que sus obras, de las cuales no se conocen sino una coleccion de motetes impreso en Palermo en 1601 que lleva por título: *Libro de Motteti á* 3, 4, 5, 6, 8 *voci*.—Diego del Castillo, compositor de música y organista de la real capilla de S. M. publicó un *tratado de música para órgano*, y compuso varias obras de música de relevante mérito, conservándose en la biblioteca del Escorial dos motetes á cinco voces. —Pedro de Ureña, de quien ya hemos hecho mencion, inventor de la sétima nota de la escala, *Si*, y de un *tratado de música*.

CAPÍTULO XV.

Orígen del contrapunto artificioso.—Su introduccion en las iglesias.—Opinion sobre esta clase de música.—Orígen de las artes.—Géneros de música eclesiástica. —Estado de la música eclesiástica á fines del siglo XVI.—Música de cámara en este siglo.—Causa de su postracion.—Aficion de los españoles á la guitarra.—Motivos de esta aficion.—Escelencias de la guitarra.—Juan de Tapia.—Fundacion del conservatorio de Nápoles.—Opiniones sobre nuestros conocimientos en general de algunos escritores estrangeros.—Diego Hurtado de Mendoza.—El *cortesano* de don Luis Milan.—Introduccion de nuevos instrumentos en la música profana.—Academias científicas.—Damas que sobresalieron en la música segun Lope de Vega.]

Las legiones bárbaras establecidas en la Germania, Francia, España y parte de Italia, cuando empezaron á desechar su natural rudeza cultivando las artes y adoptando las costumbres de las naciones dominadas, no pudieron comprender tan pronto las sensaciones del buen gusto; por cuya razon las estátuas griegas y romanas tan admiradas por su belleza y elegancia, eran tenidas por ellos en menosprecio haciéndolas servir, segun Eximeno, para formar los cimientos de los edificios; agradándoles en estremo una estátua de Atila ó de Ataulfo, con la cabeza redonda como una bola y las piernas del mismo diámetro que la cabeza.

Esta época de mal gusto, dió vida al contrapunto artificioso desconocido de los griegos, comenzándose á escribir esta estravagante música compuesta de muchas voces, que dan por resultado una confusion armónica que nada dice, ni nada significa.

Los santos padres y obispos de todas las naciones ca–

tólicas quisieron estirpar este género de música de la iglesia, y para ello reformaron la liturgia y dictaron disposiciones en los varios concilios que celebraron.

Donde mas cuidado se tuvo para la estirpacion de esta clase de música que llamaremos gótica, fué en España, no solo por estar mas adelantada que las demas naciones en el arte, sino por tener música propia y característica del género eclesiástico, como se deja espresado en el prólogo de este tomo y en el primer capítulo de esta obra.

La Germania y la Italia, fueron los primeros paises que empezaron á introducir el contrapunto artificioso gótico en los sagrados templos, aumentando sus intrincados laberintos con otros nuevos, y sus estravagancias con otras mayores, si bien revestidas de mas gusto y mas conocimientos, que no tuvieron sus inventores.

Sabido es, que sugeta ya casi toda Europa en el siglo XVI al fanatismo religioso, el género de música dominante en todas partes era el sagrado ó eclesiástico, y la lengua latina la única para las composiciones musicales; esceptuando España en cuyos templos católicos, se cantaban muchas cosas en lengua vulgar ó de romance; siendo este el principal fundamento de la sencillez melódica de nuestra música desde muchos siglos atras, de las primeras ideas de nuestro *melodrama*, y de la supremacia que en el arte tuvimos.

Estas melodías inspiradas é impregnadas por su candidez y dulzura, se escuchaban llenas de uncion religiosa en el templo, y fuera de él alegres é inocentes como las costumbres de la mayor parte de los habitantes de España.

Muchos de nuestros sabios maestros quisieron rechazar, como lo habian hecho nuestros antiguos obispos y hombres doctos, la introduccion en la iglesia de un género de música reprobado ya, y que iba á concluir no solo con

la sencillez de nuestras melodías, sino tambien con la severidad de nuestras escuelas; mas no pudieron conseguirlo, tanto por la proteccion de la corte á la nueva música, cuanto por los muchos que la adoptaron, y la emigracion de otros que pudieron contrarestarla.

Los espíritus triviales son generalmente afectos á las estravagancias, y estos espíritus cuya secta no se estingue jamás, tienen el instinto de hacerse respetar de los muchos, que son los que en este mundo componen la comunidad de los necios. Estos espíritus triviales repetimos, dieron poca estimacion á las composiciones mas escelentes que llevaban el sello de la novedad y sencillez, en la cual se halla el verdadero mérito de la música, llamándolas con desprecio *teatrales;* y enalteciendo y alabando, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento, y otros artificios semejantes, denominándolos *género sagrado*.

No reprobamos repetimos los conocimientos científicos que dan por resultado el saber hacer estas combinaciones si son manejadas por hombres de genio que embelleciendo con ellas la melodía y armonía, den al mismo tiempo, sentimiento, claridad, y espresion filosófica á los conceptos de la letra: pero sí reprobamos que haciéndose gala de estos conocimientos intempestiva y descabelladamente, se ridiculice lo mismo que se quiere realzar, sea el efecto ininteligible para todos, y el arte pierda su prestigio y verdadero objeto. ¿Puede creerse acaso que en las dificultades y combinaciones estravagantes y raras se haya la supremacia del arte, el verdadero encanto del oido, y el recreo del alma? No, y mil veces no.

Las artes, creacion del hombre, tienen por base la naturaleza, de cuyos elementos diseminados se apoderan las facultades del racional reuniéndolos y modificándolos. La

naturaleza nos da todos los colores y todos los sonidos, y sin embargo la pintura y la música son obra nuestra. Mas si bien es esto una verdad, tambien lo es, el que no podemos hacer otro uso de ellas que el de copiar, simplificar, y reasumir las bellezas de esa naturaleza madre de todas las artes.

La belleza de la música nace de la igualdad de las vibraciones, y cuanto mas iguales y claras estas sean mas musical es el sonido; y siendo los acordes el resultado de una semejanza de vibraciones, si se mezclan y confunden en gran número sin la claridad é igualdad necesaria para que el oido las perciba, no existe el sonido musical. Por estas razones, la música está basada en la igualdad y claridad de las vibraciones, en la igualdad y claridad de las disposiciones de estas vibraciones, y en la igualdad y claridad de la coordinacion de los ritmos. El ruido y la confusion no es sonido musical; esta es la diferencia que hay entre la música propiamente dicha, y los elementos de la música.

Las aves, dice un autor, cuya parte instrumental y cuyos recursos no se estienden mucho, cantan para espresar sus deseos, su amor, su alegría, su pena, ó para divertirse. Al imitar sus acentos, no pribemos nuestro remedo de la pasion que lo anima, pues esto seria privarlo del alma: no reduzcamos estas cadencias brillantes, estas prolongaciones de sonido, estos suspiros melancólicos.

La música no es mas que el sentimiento del corazon. En las pasiones, la voz del hombre se eleva naturalmente hasta la melodía. Una sensacion agradable, un impulso de ira, de amor, de odio, de venganza, de deseo, dan al lenguage la acentuacion que constituye el fondo y la esencia de la melodía musical. Si una de las pasiones que mas engrandece y eleva el alma y la imaginacion del hombre induciéndolo á todo lo grande y sublime que en este mun-

do èxiste, es la religion. ¿Porque hemos de desechar del templo la sencillez melódica, y la claridad en las vibraciones armónicas, verdaderos agentes del oido para infiltrar en el corazon el amor, el respeto, y el arrobamiento? ¿Porque en confuso torbellino de notas y combinaciones rápidas hemos de envolver las grandiosas ideas y edificantes palabras de nuestros salmos y oraciones (1)?

No hay cosa mas difícil en las bellas artes que la facilidad; porque esta facilidad es hija de la inspiracion producida por la belleza que escita en el ánimo una sensacion clara y virginal. Esta claridad y sencillez es la poesía fundamental de la música estéticamente considerada; y á la música del templo débesele agregar la humildad de los sentimientos de religion y la devocion, para lo cual no se necesita otra cosa que sublimidad en la creacion, antítesis del mecanismo calculado. Asi lo comprendieron nuestros sabios prelados é inteligentes maestros; asi lo comprendieron despues nuestros clásicos y célebres compositores Morales, Fernandez, (nominado el maestro de los maestros españoles), Guerrero, Vitoria, y otros muchos; asi lo comprendieron Palestrina Pergolesi y tantos otros; tal han comprendido la mayor parte de los sobresalientes compositores de Europa.

« Dos géneros de música deben existir para el uso de la iglesia, dice Eximeno, el uno es el canto de la liturgia

(1) Salvador Rossa hablando de la música eclesiástica de su tiempo se espresa en estos términos;

Che scandalo é il sentir ne 'sacri rostri
Grunnir il Vespro, ed abbajar la Messa,
Ragghiar il *Gloria*, il *Credo*, e i *Pater nostri!*
Apporta d' urli e di mugiti impressa
L' aria agli orecchj altrui tedie é molestie,
Ch' urdir non puossi una sol voce espressa.
Sicchè pien di baccano e d' inmodestie
Y sacrario di Dio sembra al vedere
Un' Arca di Noe fra tante bestie.

que se dirige precisamente á fomentar la devocion del pueblo; y el otro es la música que la iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya música no es tanto un estímulo de la devocion, cuanto un sagrado entretenimiento del pueblo. El canto ordinario de la Liturgia debe ser sencillo, no solo porque se debe cantar las mas veces por el pueblo, sino tambien para formarse con la sencillez de los sentimientos de religion, y porque siendo mas compuesto y artificioso causa mas bien distraccion que devocion. La uniformidad del ritmo de una música sencilla aviva el movimiento igual de la sangre y la tranquilidad del espíritu, y atribuyendo este placer interior al objeto que la mente nos representa digno de culto, resulta la agradable devocion. » Tales son los efectos que producen el *Tantum ergo* y *Sacris solemne* compuestos por Santo Tomas de Aquino, segun el P. Isla; el *Pange lingua* por Sto. Tomas de Villanueva; el *trisagio* por Fr. Diego de Cádiz, y tantos otros cantos eclesiasticos.

Segun Severio Mattei, en tiempo de David y Salomon además de la Liturgia ordinaria, se cantaban en el templo varios salmos puestos en música por diversos maestros de capilla con orquestas mas estrepitosas que las usadas en nuestros teatros. Por imitar estos salmos, conservó la iglesia el sencillo canto de la Liturgia para fomentar los sentimientos de religion, y admitió en las grandes solemnidades la música de estrépito no solo como aliciente del pueblo, sino para imprimir en él con esta pompa del culto la grandiosa idea de nuestra religion católica. Por esta razon, la música sagrada por artificiosa y brillante que sea, debe conservar siempre la dulzura, la gravedad y la claridad en los conceptos de la letra, y la sencillez, bases en que se fundan nuestros

sagrados ritos, nuestra fé cristiana, y nuestras costumbres en general.

Estas ideas sin embargo, fueron olvidadas por gran número de nuestros inteligentes maestros á últimos del siglo XVI, y llevados del furor de la moda que dominaba en el arte, escribieron obras de mucho estudio y paciencia, pero sin el principio filosófico para lo que fueron escritas, porque las ideas nuevas del género que escribian, y del gusto creado, se lo prohibian ó ridiculizaban. Estimulados por las ricas y descansadas prebendas de los magisterios de capilla, gastaban el tiempo en inventar combinaciones difíciles y tranquillas engañosas, para superar á los demas, ó bien para sorprender en algun plan de ejercicios de alguna oposicion, ó ya para hacer ver el examinando que sabia mas que el examinador. Por estas causas muchas de las obras que hoy existen en los archivos de nuestras iglesias, son modelos sin iguales de paciencia y estudio, mas node inspiracion y gusto, porque no lo puede haber en ninguna clase de obras en donde domine la confusion, por mas bien combinada que esta se halle, ni pueden tenerse por obras clásicas las cimentadas tan solo sobre un estudio mecánico que la naturaleza del arte reprueba.

En este estado se encontraba la música sagrada en España á fines del siglo XVI generalmente hablando, si bien todavía se conservaban grandes resíduos de la primitiva escuela española, en elegantes y bien combinadas composiciones de los maestros Montanos, Ceballos, Duran y muchos otros.

La música de salon ó de cámara en el siglo XVI participó tambien de la mezcla de escuelas y confusion de ideas, como se deja ver en los *Strambotes y Ensaladas*; (1) pero

(1) Las *Ensaladas* segun Rengifo en su arte poética eran unas composiciones

esta clase de composiciones no tuvieron tanta aceptacion; ni tan larga vida como los sencillos romances, villanescas, madrigales, villancicos, jacarandinas, rufas, redondillas, esparsas, y otras muchas que con tanta aficion se cantaban con acompañamiento de guitarra, instrumento el mas usado en este siglo y anteriormente, aunque se conocian tambien los de técla y se tocaban con gran perfeccion segun manifestaremos mas adelante.

Esta preferencia dada á la guitarra, sobre el clave, nos manifiesta bien claramente el delicado oido y estremado gusto y aficion á la verdadera música cimentada en la espresion y sencillez melódica, como lo vamos á demostrar por las opiniones de un escritor estrangero; con mas placer, habiendo oido y leido ridiculizar este instrumento por algunos maestros y profesores españoles, sin duda alguna amantes de su patria.

La guitarra madre del violin, é hija del laud de nuestros abuelos, y de la lira griega, es muy fácil de construir y de tocar. Todo hombre organizado para la música sacará armonías y sabrá servirse de ella, sin que un maestro tenga que indicarle su pentagrama.

Para agradar á un público numeroso no hay duda que son débiles los sonidos de la guitarra, mas para el músico solitario ó en familia, tiene un atractivo y un encanto

formadas de coplas redondillas, entre las cuales se mezclaban todas las diferencias de metros no solo españoles sino de otras lenguas, sin órden de unas á otras y al alvedrío del poeta; y segun la variedad de las letras, se iba mudando la música, llamándolas por esta razon *ensaladas*. La *Orfénica Lira* de Fuenllana publicada en 1554 contiene varias composiciones musicales como son: *sonetos*, *villanescas*, *madrigales*, *romances y ensaladas* compuestas por Pedro Guerrero, su hermano Francisco, Mateo Flecha, Vazquez, Bernal, Rabaneda y Fuenllana; y tambien varios *strambotes* en francés é italiano de Lemus, Comfesta, Verdalot y Arcadet. En esta coleccion de piezas de varios autores puede verse la diferencia de unas y otras composiciones.

indefinible. Vibra sobre el pecho del hombre, le pertenece toda entera, y los dedos del ejecutante interrogan á sus cuerdas, sin la intervencion de un teclado. Cuanto mas inmediato es el contacto del músico con su instrumento, generalmente son mas sensibles y poderosos los acentos que de él dimanan. La zampoña entre los instrumentos de viento, y el bandolin entre los de cuerda no tienen ninguna espresion: en el primero, el soplo que sale del pecho tiene que recorrer un grande espacio; y es bien conocida la aspereza del eterno *pizzicato* del bandolin, que no pulsa el dedo, sino que el estremo de la pluma hace vibrar. Al contrario el arpa, el violin, la flauta, que se encuentran bajo los dedos y que anima el aliento del músico, responden á su alma, y se inspiran en sus intenciones.

La guitarra espresiva como todos estos instrumentos, y colocada como ellos bajo la inmediata inspiracion del hombre, tiene suspiros, lamentos, acentos de gozo, de triunfo, de amor y de orgullo, de que carece el piano; estos acentos son débiles, es cierto, les falta la fuerza y el ruido, y no será sin duda en el teatro en donde se conocerá su valor y mérito. ¿Se colgarian en las paredes de un vasto salon los esmaltes de Petitot, las miniaturas de nuestros artistas, ó los pequeños lienzos de Mieris? No ciertamente, sino que se pondrian al alcance de nuestra vista, para admirarlos de cerca y conocer su valor. Es necesario para que la guitarra produzca su efecto, cierta eleccion de circunstancias y localidades: una velada de otoño, un oscuro soto, un aposento poco espacioso, un profundo silencio. Entonces es cuando el delicado tenor de las cuerdas medias, y el bajo de las graves, nos conmueven á pesar de su suavidad inperceptible; entonces esta débil máquina encuentra no solamente sonidos melo-

diosos, sino acentos heróicos y marchas guerreras, himnos religiosos y oraciones melancólicas, baladas y canciones rústicas y alegres: toda la música en fin, toda la armonía, pero en una escala diminuta.

Los habitantes de España, de este pueblo que se concentra mas que ningun otro en sus sensaciones y que goza de ellas con el deleite mas íntimo, no han perdido jamás su culto á la guitarra. Los historiadores nos hablan de un ejército portugués que obligado á batirse en retirada, dejó once mil guitarras sobre el campo de batalla. Durante las guerras de sucesion, un oficial español enviado á hacer un reconocimiento, sorprendió á un centinela enemigo en el momento en que fastidiado tal vez, estaba templando su guitarra. El oficial que vió que el enemigo no sabia hacerlo, tomó la guitarra, la arregló y se la entregó diciendo: *Ya está templada.* No hay duda pues de que se oculta una fuerza secreta en un instrumento que tanto influjo ejerce en el alma.

Hé aquí porque los españoles prefirieron la guitarra á todos los demas instrumentos, preferencia que nos da á conocer su organizacion particular para la música, causa de la preponderancia que sus cantos populares han tenido y tienen en todas partes de Europa.

Al paso que las diversiones teatrales iban conquistando prosélitos, la música profana adquiria mas animacion en la sociedad haciendo mas frecuentes los saraos y tertulias tan necesarias para la cultura de los pueblos, á pesar del tiro que les hacia el poder eclesiástico, ya en conversaciones particulares, ya en algunas obras dadas á la luz pública, y hasta en las cátedras del Espíritu Santo y de la penitencia. El mismo Cerone tan acérrimo enemigo de la música profana, ridiculiza el que en España se tuviese á la música por inventada solo para los eclesiásticos y reli-

giosos, y que esto fuera causa de que muchos caballeros no se dedicasen á su cultivo y estudio. (1).

Sin embargo de todo esto y aunque lentamente, fué ganando terreno otra vez en la sociedad la música profana, y las reuniones filarmónicas fueron generalizándose no solo en la corte sino en algunas provincias. Mas esta clase de composiciones quedó estacionada por no ser suficientes las reuniones de pasatiempo y recreo para mejorarlas, enaltecerlas y darlas vida, sin una decidida proteccion y estímulo, y sin escuelas científicas en donde el genio guiado por el saber y no solo por el instinto hiciese mas rápidos sus adelantos, y el poeta supiese entresacar y combinar la dulzura de las palabras y los metros mas adaptables á la espresion de la música.

Para este objeto se necesitaba la creacion de reuniones ó academias científicas, y estas academias, era difícil crearlas en España, teniendo por enemiga la falange eclesiástica cuyo poder era temible.

El célebre Juan de Tapia, en el reinado de Carlos V trató de establecer ó mas bien de resucitar nuestras antiguas academias provenzales, comprendiendo su importancia para el mayor desarrollo de una de las ciencias que mas efectos producen en el ánimo, desechando los cuidados, aliviando y disminuyendo las fatigas del que trabaja, recreando los cansados miembros, destruyendo los movimientos de la ira, refrenando los vicios, mejorando las costumbres, y dulcificando los sufrimientos de nuestra vida. Para llevar á cumplido término este pensamiento, pidió proteccion, rogó, suplicó; mas todo en vano, teniéndosele por ignorante y necio. Desesperado con tan mala acogida, marchó á Napoles á donde fué colocado en clase

(1) Melopeo pág. 150.

de capellan de una de aquellas iglesias; y decidido á llevar á cabo sus planes, determinó ponerlos de nuevo en planta, sujetándolos á las ideas del siglo en que vivia y á su estado eclesiástico, limitándolo á la enseñanza de los que hubiesen de cantar en las iglesias, y fundándolos bajo la advocacion de nuestra señora de Loreto. Todas estas consideraciones fueron inútiles, dando el mismo resultado que en Madrid, y teniendo todos por descabellado é irrealizable el pensamiento del sacerdote Tapia. Empero si grande era la empresa y los obstáculos, mas grande fué la perseverancia de este célebre español, y resuelto á fundar una academia de música, se decidió á pedir limosna de provincia en provincia y de pueblo en pueblo, hasta reunir la cantidad suficiente para el objeto; y á los nueve años de sufrimientos y penalidades, logró establecer en Nápoles en 1537 el primer conservatorio de música conocido, pasando despues por la proteccion del virrey á ser establecimiento real.

La España, una de las naciones donde mas genios han brotado, nunca estos han podido desarrollar sus grandes pensamientos, ó ya por el tiránico despotismo de unos gobiernos, ó ya por el demasiado liberalismo de otros. Mr. Guizot dice, que en España no han faltado los grandes talentos ni los grandes conocimientos, pero que estos son hechos aislados arrojados aquí y allá en la historia española, como palmeras en los arenales.

Tiene en parte razon Mr. Guizot, porque los hechos de los españoles en todos los ramos del saber, han servido siempre para embellecer con fragantes flores las historias estrangeras, mientras España viendo con indiferencia el ostracismo de sus mejores hijos, se ha convertido en inculto arenal, por la ignorancia de sus gobernantes, que dedicados única y esclusivamente á su llamada política, han mi-

rado casi con desprecio todo lo que no tendia á este objeto, dando lugar á que las naciones estrañas nos hayan regalado lindezas por el estilo de estas: *Buscad una grande idea ó una institucion fecunda que la Europa deba á la España: no la encontrareis*. Tales palabras ni han salido de la pluma de un evangelista, ni de la imparcial de historiadores verídicos; y por consiguiente, no merecen rebatirse.

Los biógrafos del famoso don Diego Hurtado de Mendoza, autor entre otras admiradas producciones literarias conque se envanece nuestro repertorio nacional, de la lindísima novela «*El Lazarillo de Tormes*; dicen que este autor, *tercero de nuestros poetas clásicos, y primero de nuestros prosistas*, hallándose en Florencia desempeñando el respetable encargo de embajador imperial, ocupaba el tiempo que le dejaba libre la política complicada de aquella difícil época, en el estudio de las letras, en la poesía, y en *componer canciones*. Debemos inferir que, no constándonos fuese músico el esclarecido Mendoza, y viéndolo por otra parte en una edad avanzada componiendo letrillas para canciones amorosas, estas fueron á la sazon la moda y el prurito de la española galantería, no solo en la sociedad del vulgo, sino tambien en la de la aristocracia cortesana.

Prueba de esta verdad es el libro titulado *El Cortesano* dedicado á Felipe II y publicado en Valencia en 1561 por don Luis Milan, caballero valenciano de ilustre cuna, gentil hombre de la casa del duque de Calabria, gran músico, y segun Cerdá y Rico en sus notas al *canto de Turia*, tan diestro en el arte de tocar toda clase de instrumentos de cuerda que le apellidaban el *orfeo*. Este libro que forma un tomo en 8.° de 240 hojas, sin foliacion, y cuyo título nos demuestra que su contenido era la instruccion y recreo de la nobleza de aquel tiempo, se compone de varias poesías, canciones, villancicos, esparsas, redondillas, diálogos fes-

tivos y animados, y otras composiciones de gran mérito, sin haber entre ellas ni los *strambotes* ni *ensaladas* de origen flamenco.

Antes de publicar Milan su *Cortesano*, dió á luz en Valencia en 1534 y se reimprimió en 1535, el *Maestro ó músico de vihuela* (1), libro curioso, y del cual segun los eruditos Gayangos y Vedia (2) se pueden sacar muchas noticias para la historia de nuestra poesía popular, puesto que tanto Milan como Francisco Salinas en su libro *De música*, conservaron el primer verso de muchos romances y cantares, que no se encuentran en las colecciones impresas ni manuscritas.

Enriquecida nuestra música profana no solo con las flautas, violines, violones, y violazas, segun Cerone, á mas de los instrumentos de tecla ya conocidos y de las arpas, laúdes, y guitarras, sino de la variedad y fluidez de la poesía; á últimos del reinado de Felipe II quisieron algunos nobles caballeros fomentar este género creando academias científicas, entre las cuales merecen ser mencionadas, las tenidas en casa del Caballero de Gracia Modenes, y las de don Juan de Borja mayordomo mayor de S. M. C. la emperatriz doña Maria de Austria, hermana de Felipe II, en las que se reunian los mas sobresalientes profesores de aquella época, y las personas de mas alta distincion en la corte.

Don Bernardo Clavijo, catedrático de la universidad de Salamanca y organista de la real capilla de SS. MM. Felipe II y Felipe III, tuvo tambien por los tiempos á que vamos haciendo referencia, academias cientificas en su casa

(1) Don Luis Milan fué llamado á la corte de Portugal por el rey D. Juan III, el que en estremo aficionado á su grande habilidad y talento en la música, le nombró su gentil hombre y le asignó siete mil cruzados de renta.

(2) Véanse las notas al segundo tomo de la historia de la literatura española por Ticknor.

como se deja dicho en el capítulo XIV, y de las cuales formaba parte el célebre Espinel, de quien á mas de Cervantes y otros autores, Lope de Vega hace tan grandes elogios de su mérito (1). Describiendo dicho Espinel en su *escudero Marcos de Obregon* las academias musicales de Italia y particularmente de Milan centro entonces de la música italiana, dice: « Tañíanse vihuelas de arco y de mano, arpas »é instrumentos de tecla con grande destreza: movíanse »cuestiones acerca del uso de esta ciencia; pero no se po- »nian en el estremo que estos dias se ha puesto en casa del »maestro Clavijo donde ha habido juntas de lo mas grana- »do, y purificado de este divino (aunque mal premiado) »ejercicio. Juntábanse en el jardin el licenciado Gaspar de »Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y »ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasa- »jes de voz y de garganta, llegó al estremo que se puede »llegar; y otros muchos sugetos muy dignos de hacer »mencion de ellos. Pero llegado á oir al mismo maestro »Clavijo en la tecla, á su hija doña Bernardina en el arpa, »y á Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imi- »tándose los unos á los otros con gravísimos y no usa- »dos movimientos, es lo mejor que yo he oido en mi »vida; pero la niña que ahora es monja de Santo Do- »mingo el Real, es monstruo de naturaleza en la tecla »y arpa. » (2)

Haciendo referencia Teixidor á estas academias tenidas en casa de Clavijo, dice, que siendo Espinel tan inteligente en la música, habiendo oido los mas escelentes profesores

(1) En la introduccion á la comedia *La viuda valenciana* dirigida á la señora Maria Leonarda, dice Lope de Vega: « Si vuesamerced hace versos, se rinde Laura, terracina; Ana Vins, alemana; Safo, griega; Valeria, latina; Argeniaria, española; si toma en las manos un instrumento, á su divina voz é incomparable destreza, el padre de esta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito etc.

(2) Descanso 5.º

de Italia en toda clase de instrumentos, así como tambien al célebre clavicordista flamenco Cristiano y á su hija, á los cuales la reina de Ungría por su singular habilidad trajo á España; habiendo tambien oido las obras tanto vocales como instrumentales compuestas por los mas célebres compositores italianos y flamencos sin esceptuar las del célebre Anselmo de Willaert; no desconociendo las obras de los maestros españoles siendo Espinel tan grande armonista teórico y práctico; y sin embargo de todo esto preferir al maestro Clavijo, es una prueba auténtica, de que este era superior á todos los de su tiempo.

De la relacion de Espinel, continua Teixidor, tambien se deduce, que los españoles eran superiores en la referida época á todas las demas naciones en la música instrumental; viéndose claramente que las damas españolas se dedicaban á esta clase de música con feliz éxito, como se comprueba con lo dicho por Espinel sobre la hija de Clavijo monja de Santo Domingo el Real de Madrid, y lo que Lope de Vega escritor coetaneo aseguraba diciendo; que despues de un sin número de diestros profesores de música, admiraba la corte tres Isabeles y damas de la primera distincion, todas de tan dulce y agradable voz, tan diestras en el arte de cantar y tocar el arpa que podian competir con las tres gracias: no siendo de inferior mérito doña Inés de Mendoza natural de Toledo, tanto en el canto como en tocar el arpa, porque de ella se decia que podia competir con Francisco Huete el mejor profesor de este instrumento en su época.

Lope de Vega, príncipe de la poesía española, milagro de la naturaleza, y pasmo del orbe, como le llama nuestro distinguido literato y sabio erudito don Juan Eugenio Hartzembusch en el prólogo á sus comedias, tambien ejercitó la música quizá porque sabia, segun el doctor Juan

Perez de Montalban (1), que tocaba al buen poeta la noticia de este arte *como lo advierte Horacio en su sátira nueve, diciendo que los versos medidos tienen cierto parentesco con los compases de los pies en el ejercicio de danzar, con el movimiento de las manos en la destreza de las armas, y con la entonacion de las voces en la armonía de la música.* Nos ocuparemos del sublime ingenio de Lope de Vega en el capítulo siguiente.

Si bien en la época á que hacemos referencia las academias científicas de música no se generalizaron todo lo que debian, tambien fueron causa de los buenos resultados que se vieron en el arte en el reinado de Felipe III.

(1) Fama póstuma á la vida y muerte del doctor Fr. Lopez Feliz de Vega Carpio.

CAPÍTULO XVI.

Adelantos del siglo XVI.—Las costumbres de los reyes son la moda de sus vasallos.—Proteccion de Felipe III á la música.—Introduccion de los obligados y solos de los instrumentos en la música eclesiástica.—Fundacion de la capilla de música del monasterio de la Encarnacion en Madrid.—Maestros de capilla de las Descalzas reales desde su fundacion hasta 1836.—Id. de la Encarnacion.—Compositores de la primera nobleza de España.—El Marqués de Cabrega.—Don Alejandro Giron.—Don Martin de Silva.—El maestro don Bernardo Clavijo.—Opinion de Perez sobre este maestro.—Bautizo de Felipe IV.—Fiestas dadas en Valladolid.—*El templo de la virtud*, melodrama.—Viages de Felipe III.—*Los titanes*, melodrama.—*Las naciones orientales reconocidas á su bienhechor*, id.—*La selva de amor, sin amor*, id.—Aficion á la música profana á principios del siglo XVII.—*Barcos y barquillos*.—*Gigas*.—Eduardo Lobo.—Profesores y aficionados citados por Lope de Vega.—Mejoras del teatro español.—Lope de Vega.—Influencia de nuestro teatro en las costumbres de las naciones estrangeras.—Nuestra música sirvió de norma al *melodrama* estrangero.

Felipe II concluyó su reinado cubierto con el rico y esplendente manto de gloria que las letras y las bellas artes le tejieron ocultando debajo de él sus crueldades, y legando á su hijo Felipe III una época brillante de adelantos que habia creado para engrandecer su reinado y su nombre. Romey dice, que al finalizar el siglo XVI, España campeaba en Europa mas que por sus riquezas, hechos de armas y vastos dominios, por sus artes sublimes y su peregrina literatura.

Si algun siglo merece la memoria de los posteriores á pesar de su fanatismo religioso, es sin duda alguna el siglo XVI, del que puede decirse segun Andrés, se originó el moderno sistema europeo. Carlos V cambió la faz de todos los gobiernos de Europa; el concilio de Trento reformó la

disciplina eclesiástica, y mejoró la policía de la iglesia: Felipe II sacando ventajas de las Américas, introdujo un nuevo comercio y una nueva marina, que dió por resultado la economía política de todo el mundo: el descubrimiento de la pólvora fué cambiando la práctica militar: y el conocimiento de las lenguas, la elegancia en escribir, la erudicion, las ciencias sagradas y profanas, la poesía, la música, la pintura y la escultura, tanto en Italia como en España dieron el nombre de siglo de Oro al siglo XVI.

Los filósofos sin embargo, llamaron á este siglo, siglo de paralogismo, porque segun la opinion del referido Andrés, pretendieron que todo el estudio de la erudicion y cultura de las lenguas, se hiciese con el trabajo de la memoria sin que la razon tuviera parte alguna ni fuese escitado el entendimiento para ir en busca de la verdad y las nobles teorías, asegurando no podian sacarse de los escritos de estos tiempos ni exactitud en el pensar, ni solidez en el raciocinar, ni crítica filosófica, porque pretendian que estuviese aun en prisiones el entendimiento humano sin atreverse á usar de su libertad.

Cuando los franceses, alemanes, é ingleses modernos, se avergonzarian de escribir hoy como lo hicieron sus autores mas celebrados en el siglo XVI al cual llaman rústico y medio bárbaro; los italianos y españoles respetan aun con orgullo y como verdaderos modelos, á sus escritores de aquel tiempo.

Si el estudio de la elegancia latina podia decirse era general en todas las naciones civilizadas, la cultura del idioma vulgar debia considerarse reducida solamente en Italia y España, resultando de esta cultura los adelantos en la música profana tan característica en nuestra nacion, madre de todas las demas en esta clase de melodías, como lo comprueban las cantigas de don Fernando III, y su hijo don Alonso el Sábio.

Las obras teóricas de Bartolome Ramos de Pareja vasadas en las doctrinas de nuestros antiguos maestros, ilustraron el arte musical europeo dando á conocer el temperamento del teclado: los siete libros *de música* del erudito filologo, poeta, filósofo y matemático Francisco Salinas, llamado por muchos escritores el moderno Didimo, adquirieron una universal celebridad por las sábias doctrinas que estendieron: las composiciones armónicas de nuestros maestros, fijaron la sencillez y naturalidad de las voces y la armonía en la música eclesiástica dando espresion á los conceptos de la letra; y los cantos dulces y apasionados de nuestra poesía vulgar, enriquecieron la música profana de las demas naciones.

Al concluir un siglo de tanto desarrollo artístico y literario, concluia tambien nuestra primitiva escuela musical, dejándonos esclavos de sistemas diversos y estraños, si bien haciendo esfuerzos grandes para superar á los que nos esclavizaron, habiendo sido esclavos nuestros, aunque no para romper las cadenas que tanto nos alagaban por la novedad de sus dificultades. Empero si la música eclesiástica adoptó con afan estos sistemas, y la enseñanza primordial se vició con ellos, tambien volvió á encumbrarse la música profana, desplegando la dulzura y pureza de nuestros cantos, reconciliándose con la poesía y demas bellas artes, y volviendo á aparecer dictadora del buen gusto sobre la escena del teatro español, como lo habia sido antes en el sagrado templo de la religion católica.

No hay duda alguna que las costumbres de los reyes son la norma de sus súbditos, siendo la aficion predilecta del soberano la moda y el prurito de sus vasallos. El rey Dionisio, discípulo de Platon, era tan afecto á las matemáticas, que los mejores tapices, doseles y colgaduras de sus palacios eran triángulos, cuadros, círculos, pentá-

gonos, y otras figuras geométricas usadas por los matemáticos: sus cortesanos y vasallos al ver esta aficion, quitaron sus colgaduras y tapices, blanquearon sus paredes, pintaron en ellas las propias figuras que el soberano, y todos se hicieron matemáticos. *Principis exemplo totus componitur orbis.*

Felipe III aficionado desde niño á la música y á los profesores de ella, protegió á estos y aumentó entre sus súbditos la aficion al arte; siendo las reuniones y academias artísticas y literarias mas frecuentes y provechosas, y el teatro mas estimado. Escelente profesor el monarca, quisieron imitarlo sus cortesanos, y todos ellos fueron músicos, y gran parte de la primera nobleza hasta compositores.

Por este tiempo, y aun antes segun Teixidor, comenzaron á oirse en las principales iglesias de España, algunas entradas y ritornelos obligados de varios instrumentos, y cantábiles en los acompañamientos formando cantos distintos de las voces, con particularidad en los villancicos y otras piezas en idioma vulgar; introduciéndose tambien despues en las lamentaciones y misereres de semana santa. Dicho Teixidor manifiesta haber visto escrita en el año de 1619 por el maestro Oliac, la primera lamentacion del miércoles santo obligada de bajoncillos y arpas, y el *Ploram ploravit etc.* á solo obligado del último instrumento.

En el año de 1616 se fundó en Madrid por doña Margarita de Austria esposa del rey D. Felipe III, la capilla de de música del real monasterio de señoras Agustinas llamado de la Encarnacion, bajo la misma forma que se hizo la de las Descalzas reales por doña Juana de Austria hermana de Felipe II. En este monasterio como se deja dicho, no habia maestro de capilla señalado, porque todos los cape-

llanes de S. A. á mas de ser célebres cantores, eran buenos compositores: en el de la Encarnacion puede decirse lo mismo, con respecto á los capellanes titulares que formaban la capilla de música. Es cierto que en el año de 1598 obtuvo título de maestro de capilla de las Descalzas reales D. Francisco Montero; pero tambien lo es, que en el de 1615 tenia el mismo título D. Francisco Davila y Paez viviendo aun Montero, puesto que este no falleció hasta el 1630, y aunque Paez consiguió cédula real de aumento de sueldo por el magisterio, no se llamó sino capellan de Su Alteza por las razones alegadas.

Los capellanes titulares de las Descalzas reales que siguieron á Montero con el dictado de maestros de capilla, despues de la muerte de D. Francisco Davila y Perez acaecida en 1618, hasta la estincion de estas capillas de música en 1836, fueron : don Sebastian Perez de Velasco; don Gabriel Diaz, cantor de la cámara de Felipe IV; don Pedro Martinez Velez; don Tomás Micieces, catedrático de música jubilado de Salamanca; don Cristóbal Galan maestro que fué del Rey; don Matias Juan Vaena; don Juan Bonet y Panedés profesor de cámara de Cárlos II; el doctor don Vicente García; D. José San Juan : don José Picañol; don Antonio Ripa; don Manuel Mencia; don Francisco Gibert y Teixidor, y don Francisco Xavier Gispert.

En el monasterio de la Encarnacion fueron capellanes titulares con el nombre de maestros de capilla, desde su fundacion hasta su estincion: Patiño, Duron, Viana, Capitan, Rodrigo, Roldan, Muelas, Mir y Llusá, Hita, Gutierrez, Balius, Ducassi, y don Lorenzo Nielfa distinguido maestro y compositor, con cuya amistad nos honramos, y á quien debemos estas apuntaciones.

Las obras de los nueve primeros maestros de la Encarnacion estan escritas á ocho real con mucha inteligen-

cia; las de los otros cinco compositores son tambien de gran mérito y enriquecidas de una buena instrumentacion.

La costumbre de cantar en las iglesias, cantatas, duos, tercetos y cuartetos, era tal en el reinado de Felipe III, segun Teixidor, que seria larga narracion si hubieran de referirse los sugetos que se dedicaron á su composicion fuera de los maestros de capilla, mencionando algunos caballeros aficionados, tales como el marqués de Cabrega, don Alejandro Giron, y don Martin de Silva, personas de la mas distinguida nobleza de España.

Del marqués de Cabrega poseemos una tonada compuesta á Santa Teresa de Jesus el año de 1621 para cantarse en las fiestas de su beatificacion, cuya poesía copiamos por creerse composicion de dicha santa (1).

ESTRIVILLO.

Fuego, mortales, fuego
piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.
Que en Teresa, una flecha divina
ha hecho que á ser esfera llegue
lo que fué incendio.
Clemencia cielos
pues que ya en su pecho
lo que empezó centella
ya es elemento.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

COPLAS.

Piedad cielos soberanos
pronuncia Teresa ardiendo,
que á tanto tropel de gloria
no es capaz el pensamiento.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

Señor, Teresa se abrasa
en ese tu amor inmenso

(1) Véase en las láminas, el núm. 10.

y de espíritu envidioso
quiere fallecer el pecho.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

No pido señor divino
en la herida que padezco,
treguas, sino fortaleza,
alivio, si no es esfuerzo.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

No señor me desampares
que es á mi á lo que mas temo,
y es quejarse de las dichas
muy humano sentimiento.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

De esta mi mortal flaqueza
es de lo que mas me quejo,
pues no puedo aun con el alma
amaros como yo quiero.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

Arda Señor en buen hora
este edificio pêqueño,
mas no falte la materia
porque no cese el incendio.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

De don Alejandro Giron poseemos tambien una tonada á San Juan Bautista, cuya letra composicion del mismo autor dice así: (1)

ESTRIBILLO.

Rapaz agraciado
galan pulidito
Oigame, oiga,
que gracia que tiene
que lindo galan.

(1) Vease en las láminas el número 11.

Valgate Junio
por dia festivo
y que regocijo
nos causa al nacer
este hermoso Juanito.

COPLAS.

De este montañesito que hoy nace
canto la gala
y diciendo que Juan es su nombre
galan pulidito
digo su gracia.

—

De su madre bailaba en el vientre,
rara alegria;
y es que el arpa del cielo escuchaba
galan pulidito,
vírgen que dicha.

—

Aun su padre enmudece naciendo,
y es que deseaba,
que la voz de su hijo le esplique
galan pulidito
cierta palabra.

—

Como deudo del Ave María
nace el muchacho,
y fué este niño sin ser padre nuestro
galan pulidito
santificado.

—

Mayoral de un rebaño copioso
verle creyeron,
pero tuvo señaladamente
galan pulidito
solo un cordero.

Las composiciones musicales de don Martin de Silva no las conocemos, y solo Teixidor asegura que pudiera decirse mucho acerca del sobresaliente mérito de ellas.

Estos tres compositores mencionados y muchos maestros de capilla de los reinos de Castilla en aquel tiempo, fueron discípulos de don Bernardo Clavijo catedrático de música de la universidad de Salamanca, organista y des-

pues maestro de la real capilla de S. M. y clavicordista de su real cámara. Este gran maestro á la muerte de D. Tomas Luis de Victoria acaecida en el año de 1602, segun Perez, desempeñó la plaza de vice-maestro de dicha real capilla, y por fallecimiento de Matías Romero, gran compositor y contrapuntista que desempeñaba el magisterio desde la muerte del flamenco Rocher posterior á la de Victoria, entró Clavijo á ocupar esta plaza el año de 1619.

Las obras de Clavijo, dice Perez, son de un gran mérito tanto por la maestría con que están escritas, cuanto por la facilidad y genio creador que todas ellas demuestran. Como organista y clavicordista era el primero de su tiempo, pareciendo al escucharle que dos inteligencias distintas se encerraban en una, pues su facilidad y dulzura en el clavicordio eran en estremo opuestas á los pasos intrincados y difíciles que ejecutaba en el órgano. »

Ninguna de las obras de este reputado compositor conocemos, ni sabemos donde puedan encontrarse; aunque cremos que algunas de ellas existen, puesto que habiendo escrito muchas, tanto eclesiásticas como profanas, y no siendo posible que todas ellas se encerrasen en el archivo de la real capilla pasto de las llamas en 1734, máxime teniendo Clavijo tantos discípulos maestros de diferentes catedrales, y muchos particulares; estamos persuadidos que en algun abandonado rincon de los muchos archivos que existen en las iglesias de España, ó entre papeles viejos de alguna casa particular, se encontrarán obras de tan eminente maestro, que habrán respetado todavia, el polvo, la desidia, y hasta la ignorancia de sus guardadores, para que algun dia salgan á luz y aumenten el orgullo de nuestra patria y la riqueza de nuestro arte.

Dice Perez, que Clavijo no solo gozaba del favor del so-

berano, sino del aprecio de toda la grandeza y del respeto de los poetas y literatos de aquel tiempo; siendo el autor de la música de un melodrama ejecutado en Valladolid el año de 1605 en celebridad del natalicio del príncipe don Felipe.

Vamos á narrar las grandes fiestas que tuvieron lugar en la celebracion del nacimiento de Felipe IV, segun Porreño y otros autores, tanto por la magnificencia con que se ejecutaron, cuanto por la parte que en ellas le cupo á la música:

El dia 8 de abril de 1605, estándose acabando de cantar en la capilla mayor los maitines de viernes santo, nació el rey D. Felipe IV. Al saberse tan fausta nueva, fué tal la alegria del pueblo vallisoletano, que olvidando la tristeza y recogimiento de el dia, se iluminó espontáneamente la ciudad, se echaron á vuelo las campanas, y por todas partes se escucharon alegres canciones, instrumentos músicos, y gritos y aclamaciones de verdadero regocijo.

Cantóse el sábado santo un solemne Te-Deum por un crecido número de voces é instrumentos, al que asistió el rey en persona y toda la grandeza de España. El 28 de mayo dia fijado para el bautizo del principe, por la mañana salió una lucida comitiva de la iglesia de San Pablo con direccion á la catedral en donde se cantó una misa del maestro Romero. Dicha comitiva la formaban el rey Felipe III; el cardenal de Toledo; el príncipe de Piamonte; su hermano el príncipe Filiberto Emmanuel gran prior de Castilla; el duque de Lerma; el del Infantado; el de Alva; Condestable de Castilla; otros muchos Grandes y nobles caballeros; y seiscientos religiosos de la órden de Santo Domingo que por este tiempo se hallaban reunidos de todas partes de la cristiandad para celebrar el capítulo general. El lujo y la riqueza de los trages de todos los cortesanos que

componian dicha procesion, era deslumbrador y sorprendente; estrenando tambien los criados, pages y oficiales de S. M. ricos vestidos de color dorado, blanco y carmesí.

Por la tarde, tuvo efecto el solemne bautizo en la iglesia de San Pablo, en cuya capilla mayor y en el centro de ella, se hallaba colocada sobre una gradería cubierta de alfombras, la pila de piedra en que fué bautizado santo Domingo de Guzman, traida de Caleruega para este grandioso acto. A un lado de dicha pila bautismal, habia una cama á donde debia ser desnudado el príncipe, cubierta con ricas cortinas: y al otro un dosel, bajo del cual estaban colocados todos los objetos necesarios para la ceremonia sacramental. El altar mayor se hallaba adornado con un frontal ricamente bordado de gruesas perlas, con la flor de Lis de oro, y toda la iglesia colgada de ricos paños de oro y seda.

El duque de Lerma llevaba al regio infante en los brazos cubierto de un tafetan blanco anudado al cuello; al lado derecho del duque, iba el príncipe de Piamonte que era el padrino, y al izquierdo su hermano el gran prior de Castilla. Detrás del príncipe Felipe, seguia la señora infanta doña Ana de Austria en una silla que llevaban los criados de la reina, y al lado derecho se veia á D. Antonio de Cardona y Córdoba duque de Sessa mayordomo tambien de la reina. En pos de la infanta iban doña Leonor de Sandoval condesa de Altamira, aya del príncipe; la condesa de Lemus, la de Miranda, la duquesa de Cea, la de Frias, la del Infantado, la de Sessa, la de Alva, las condesas de Niebla, Ribadabia, Puñonrostro, Paredes, y otras muchas señoras de gran nombre.

La condesa de Altamira recibió en la iglesia al príncipe, y habiéndolo desenvuelto en la cama ya preparada, lo entregó al padrino, y descubriendo D. Alvaro de Carbajal

la pila que se hallaba cubierta con un tafetan, el cardenal administró el sacramento del bautismo, poniendo por nombres al regio infante, Felipe, Domingo, Victorio.

Fueron llamados para asistir á este acto, el arzobispo de Búrgos, D. Alonso Manrique; el obispo de Valladolid; el inquisidor general D. Juan Bautista de Acebedo; el obispo de Segovia don Pedro de Castro; el obispo de Astorga don Antonio de Cáceres; y el obispo de Osma don Enrique Enriquez. Las seis bandejas de plata en que estaban el mazapan, la vela, el cepillo, el salero, el aguamanil, y las toallas, estuvieron encomendadas á don Beltran del Cueva duque de Alburquerque; don Juan Fernandez de Velazco, Condestable de Castilla; don Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado; don Antonio Alvarez de Toledo y Beamont, duque de Alba; don Antonio Enriquez de Toledo, conde de Alba de Liste; y Ruy Gomez de Silva, duque de Pastrana.

El tercer dia de Pascua de Pentecostes, salió la reina á misa á la iglesia de San Llorente acompañada de la infanta doña Ana en una riquísima carroza, á cuyo estribo iba el rey á caballo vestido de blanco; y delante los príncipes de Saboya, y todos los Grandes y nobles señores y señoras de la corte.

Hecha por estos mismos dias la rectificacion del juramento de las paces á que habia venido el almirante de Inglaterra Cárlos Hobard, conde de Notinghan, Baron Huiviard Delphinghan y caballero de la Jarretierra, asistió este con los caballeros que le acompañaban, á las fiestas reales que fueron mas alegres y animadas por esta coincidencia.

Por la tarde del dia en que salió la reina á misa, se ordenó un juego de cañas en el cual tomó parte el soberano. Despues de haberse corrido muchos toros bravos en la plaza dispuesta para el efecto, entraron en dicha plaza gran

número de músicos vestidos de tafetan encarnado, tocando trompetas y timbales, y tras ellos doce acémilas cubiertas con ropones de terciopelo carmesí y las armas de S. M. bordadas, y debajo un letrero que decia *Fhilippus Tertius*. Llevaba cada acémila dos palafreneros vestidos de librea; las cinchas y cuerdas de las acémilas eran de seda, los barrotes de plata y las planchas en que iban las armas reales engalanadas con hermosos plumages. Seguian á estas, veinte y seis caballos de S. M. con jaeces dorados muy recamados de joyas y pedrería, cubiertos con tellices de terciopelo carmesí, bordados en ellos unas cifras de tela de oro. Iban delante los caballerizos y pages del Rey, y los picadores furrieles y otros oficiales de las caballerizas: despues marchaban los caballerizos y pages del príncipe de Saboya, y quince caballos muy bien enjaezados, con tellices de terciopelo negro bordados todos de plata; y tras de estos, seguian veinte caballos del Condestable de Castilla con jaeces verdes.

Corrieron cañas, S. M. y el duque de Lerma, despues todos los demás caballeros, y por último el príncipe de Piamonte y su hermano. Salieron de la plaza todos los justadores á mudar caballos y volvieron á entrar en caracol, guiando S. M. su puesto, y el duque de Lerma tras él; y el otro puesto el príncipe Victorio y su hermano al lado suyo. Acabado el caracol, se dividieron en ocho cuadrillas, distinguiéndose por su destreza entre todos el rey Felipe III.

Por la noche tuvo efecto, para terminar las fiestas, un *sarao* que dió principio con un pequeño *melodrama* titulado *El templo de la virtud*, misto de baile pantomímico; concluyendo dicho *sarao* con un baile general entre todos los espectadores. El salon del palacio en donde se ejecutó el espectáculo se adornó magníficamente: en el frontis se

colocó el teatro á cuyo estremo se veia el templo de la virtud, y encima de él, un músico con un clarin representando la Fama.

La funcion dió principio por el toque de clarin de la Fama, sirviendo este toque de tema para una sinfonía ejecutada por un gran número de instrumentistas divididos en dos partes y colocados unos enfrente de otros. Concluido este armonioso concierto, en el cual el clarin de la Fama tenia no pocos obligados, se abrieron las puertas del templo y apareció vistosamente iluminado, con un coro de mugeres que empezó á cantar un himno á la virtud en el que habia estrofas á solo, y á duo, respondiendo á todas ellas el siguiente coro:

Mas ya el virgíneo coro
ocupa con su Apolo la real puerta
que sobre quicios de oro
la humana magestad la tiene abierta;
y es por donde visita
al hijo de Felipe y Margarita.

Al concluir este himno, se vieron salir del templo, con órden y lujosamente ataviados, gran número de profesores de violin, violones, chirimias, sacabuches y otros muchos instrumentos de aire. Despues de estos, seguian un coro compuesto de señoras Meninas representando las virtudes que debe tener un príncipe, del modo siguiente: la *Magestad* con una espada y en la punta diversas flores; la *Liberalidad* con un sol; la *Seguridad* con una áncora de plata asida de una maroma de seda; la *Prudencia* embrazando un escudo en medio del cual se veia un espejo y un triángulo de oro, significando los tres tiempos, pasado, presente y futuro: la *Espe-*

ranza con un ramo de laurel; y la *Paz* con otro de oliva. Este coro formaba una vistosa danza delante y alrededor de un magnífico carro triunfal en el que iba sentada la infanta doña Ana de Austria representando la *Virtud*. Dicho carro figuraba una popa de navío con muchas labores en relieve de diversas fantasías, y trofeos muy bien dorados y modelados; y tiraban de él dos hacas muy pequeñas, cubiertas con aderezos de tela y oro carmesí y vistosos penachos. La infanta llevaba una celada de oro en la cabeza con muchos diamantes y plumas, y en la mano un cetro tambien de oro, en cuyo remate habia colocado un pájaro celeste. A los pies de la *Virtud*, iba la *Felicidad* vestida de oro carmesí con mucha y costosa pedrería; sobre el tocado una ave fénix; en una mano una cornucopia, y en la otra el cuerno de la abundancia.

Al llegar el carro en medio de la escena, cesó la danza, y la *Felicidad* cantó un recitado con su aria, mandando á las ya dichas virtudes que no desamparasen jamás al recien nacido príncipe de España; apeándose despues con la *Virtud*, la cual se sentó en una silla de brocado preparada de antemano en la puerta de su templo, la *Felicidad* á sus pies, y las demas virtudes por su órden en las gradas del ya dicho santuario.

Cuando hubo desaparecido el carro de la *Virtud*, fué trasformada parte de la escena en un magnífico aposento cubierto de espejos, presentándose á la vista del espectador y delante de la *Virtud*, catorce ninfas lujosamente adornadas con faldas y jubones de tela de plata bordadas de escarchado, elegantes tocados guarnecidos de plumas blancas con cabos de tul de plata, y joyas de perlas, rubís, diamantes y otras piedras preciosas de un valor inmenso; y catorce personajes vestidos á la romana con túnicos hasta las rodillas de tela de oro color anaranjado co-

faldetas y almenajes bordados de oro, mantos de tela de plata cogidos en el hombro y recogidos en el brazo izquierdo, y sobre el pecho magníficas cadenas de perlas y diamantes. Estos catorce senadores romanos, bien cantando ó recitando, decian gran número de sentencias morales y políticas concernientes á la paz y buen órden de Europa; y las ninfas respondian á cada uno de los pareceres de estos personajes, cantando en coro sentenciosas letrillas. Segun algunos autores, á mas de ser vistosa y deleitablo esta escena por lo bello de la música, era sumamente instructiva para los soberanos y estadistas.

Concluida dicha escena, salió una comparsa de músicos vestidos á la veneciana, tocando una nueva sinfonía, á cuyos dulcísimos ecos, (1) se vió descender una hermosa nube de la que salieron veinte y ocho parejas de baile, y despues de estar todas ellas en el teatro, desapareció dejando ver otra, que abriéndose á tiempo señalado, dió paso al rey y á la reina que enmascarados como los demás, formaron parte de un sorprendente baile figurado.

Finalizado este, los reyes se sentaron en dos sillones de brocado que habia dispuestos á los dos lados de la *Virtud*, quitándose las caretas, lo que efectuaron todos los demás. Otra danza artificiosa ejecutada por seis Meninas siguió á la anterior, concluida la cual, dió principio el sarao, alternando en las danzas el rey y su augusta esposa, y haciendo bailar á los concurrentes que ellos designaban, entre los cuales bailó el conde de Pert pariente del rey de Inglaterra, con notable destreza. Cuando creyó oportuno Felipe III dar por terminada la funcion, mandó que se empezase la *Danza del Acha* que era en aquel tiempo la conclu-

(1) Porreño en sus *Dichos y hechos de Felipe III*, dice: « Cantaron los coros, y cesando ellos, se vió en la música de violines un son particular inventado para este propósito. »

sion de los saraos. En esta danza tomó parte el almirante de Inglaterra de pareja con una dama de la reina.

Los invitados á esta fiesta fueron en número de tres mil, entre los cuales se hallaban los embajadores, Grandes, y nobles señores de la corte; los arzobispos de Toledo y Burgos y demás prelados que asistieron al bautizo, los maestros compositores de la capilla y cámara de SS. MM. D. Matías Romero y D. Bernardo Clavijo; y la servidumbre del rey y de la reina.

Aficionado Felipe III desde su menor edad á la música y espectáculos teatrales, apesar del fanatismo de la época, cuando empuñó el cetro de sus vastos dominios, dió mas amplitud á esta clase de diversiones, si bien dictó prudentes leyes para organizarlas y morigerarlas. Jóven el soberano, amante de la paz y de fiestas y regocijos, sus continuos viages por España fueron un nuevo aliciente para aumentar la aficion de los pueblos á toda clase de espectáculos, y particularmente á la música y baile, placeres innatos en todos los españoles.

Efectuado en Valencia el casamiento de Felipe con Margarita Renata en 1599 con grandes fiestas, pasaron dichos soberanos á Barcelona en donde al hacer su entrada pública por la puerta de San Anton, detuvo á la comitiva una agradable música compuesta de voces é instrumentos, mientras descendia en una hermosa nube un niño ricamente vestido de angel que entregando al soberano las llaves de la ciudad, le dió la bien venida en unos elegantes versos latinos, continuando la música un son mas animado y alegre, para manifestar el entusiasmo de que estaba poseida toda la ciudad por tener en su seno á tan régios huéspedes. Siguiéronse varias fiestas en el tiempo que permanecieron en esta ciudad, lo propio que sucedió en Zaragoza á su paso para Madrid.

Despues de este viage, quiso Felipe ver algunas provincias de España, dando principio por la imperial Toledo donde fué recibido con una grandeza digna del mas grande soberano de la tierra; no cupiéndole en este recibimiento poca gloria á la música, tanto en el sagrado templo como fuera de él.

Entre las fiestas que mas llamaron la atencion del soberano en Segovia, fueron una danza ejecutada por los niños de coro de aquella iglesia representando todos los reinos, cuyas armas llevaban cada uno de ellos en tafetanes de colores, que al compás de la música iban desplegando y mostrando en vistosas conbinaciones; y la mascarada que hizo el comercio de la ciudad, manifestando la grandeza de Motezuma, del modo siguiente. Habrian la marcha gran número de indios ricamente vestidos y cubiertos sus trages de perlas y piedras preciosas, montados sobre magníficos caballos cuyas riendas cabestros y acciones eran de oro fino. Seguian muchos elefantes, camellos, ciervos y carneros cargados de riquezas; y despues veíase á Montezuma sentado en unas andas cubiertas de plumas, espejos, y oro, llevadas por doce indios; siguiéndolo gran número de trompetas y timbales, y cerrando la comitiva una sorprendente danza de avestruces que con los picos llevaban el compás, haciendo un raro acompañamiento á la música de sonajas y gaitas que muchos negros tocaban.

Ciudad Real, Salamanca, Medina del Campo, y muchas otras poblaciones compitieron en el lujo y suntuosidad de sus fiestas y diversiones para obsequiar al soberano, hasta su regreso á Madrid.

Por motivos agenos á esta obra, se trasladó la corte á Valladolid en el año de 1601, mas tanto por la poca salubridad del clima, cuanto por las comodidades que Madrid

tenia para los reyes, y la donacion de doscientos cincuenta mil escudos que el Ayuntamiento hizo al monarca, volvió la corte otra vez á Madrid en el año de 1606, en donde Felipe III protegiendo las letras y las artes cual lo habia hecho su padre, inmortalizó su reinado ante la Europa, que debió su cultura literaria á nuestros poetas de entonces.

El año de 1619 determinó Felipe III visitar el reino de Portugal con toda su familia, como lo efectuó saliendo de la corte el 22 de mayo, dirigiéndose por Trugillo, Mérida, Badajoz, Elvas, Estremóz, Monte mayor, Almada, y Monasterio de Belen. Se embarcó en este punto con apacible y favorable viento, llendo las galeras á remo y los barcos á vela, siendo estos en tan gran número, que cubrian la superficie del rio, y todos ellos empabesados y haciendo oir dulces y deliciosas músicas de instrumentos; sin faltar en tan régio y sorprendente cortejo, tritones, sirenas, ballenas, delfines, caballos marinos, y otros monstruos de mar, fabricados con grande artificio imitando perfectamente á los naturales:

El muelle de Lisboa se veia cerrado con gran número de barandillas de madera torneadas doradas y plateadas, divididas en espacios convenientes entre los que habia pedestales que sostenian elegantes matronas representando, una á *Lisboa* que tenia los brazos abiertos en demostracion de recibir en ellos al monarca; otra el *Zelo* teniendo en una mano un globo y en la otra un ala; la *Verdad* sosteniendo un espejo; la *Felicidad* con una bandeja llena de corazones que ofrecia á S. M.; el *Amor* con un ramo de adormideras y una llama de fuego; y la *Obediencia* con un yugo en una mano y en la otra un ala.

Desembarcó el rey y su familia entre gran salva de artillería y arcabucería, y tocando aires marciales las músicas que habia en la real y demas buques surtos en el mue-

lle. Toda la nobleza de Portugal vestida con ricas galas aguardaba al soberano, y entregándole el presidente del Ayuntamiento las llaves de la ciudad, las recibió alegremente, y montó despues á caballo para hacer el paseo. Felipe III vestia un trage negro de seda con botones de oro, sombrero de tafetan con cintillo de diamantes y plumas tambien negras, espada, botas con calcetas y espuelas doradas. Llevaba las riendas del caballo don Garcia de Castro en ausencia de don Alvar Perez de Castro, conde de Mon-Santo á quien como alcaide mayor tocaba este oficio. Delante de S. M. marchaban ocho maceros y otros tantos reyes de armas, Arantes y Pasabantes con cotas de las armas de Portugal, y los ministros y oficiales de justicia de la corte y la ciudad; detras, la nobleza del reino á pié descubiertas las cabezas, y los oficiales de la casa real.

Toda la carrera se hallaba sembrada de yerbas y flores olorosas, y de suntuosos arcos triunfales, y por toda ella infinidad de músicas y danzas. Despues del primer arco de triunfo estaba el Ayuntamiento con un magnífico palio de brocado que llevaban el presidente de la cámara y otros consejeros, debajo del cual siguió S. M. hasta la puerta de la ciudad en donde el doctor Ignacio Ferreira del consejo de la conciencia y órdenes, en pie sobre una tarima de tres gradas hizo el discurso de costumbre, besando la mano al monarca.

Llegada á la iglesia mayor la régia comitiva á donde aguardaba el arzobispo de Lisboa y todo el clero, se cantó un solemne Tedeum, concluido el cual se dirigió S. M. á Palacio, y antes de despedir el cortejo, le encargo al presidente de la cámara que no quitasen los arcos y colgaduras, pues queria verlo otra vez todo despacio; lo que efectuó al otro dia en carroza descubierta con sus hijos, llenando de contento á todos los portugueses esta determinacion, por

el aprecio que con ella hacia á los festejos que le habian preparado.

Conociéndose la aficion del monarca al teatro y á la música, se ejecutaron en estas fiestas dos *Melodramas* que llamaron en gran manera la atencion del rey y de todos los espectadores. El uno se titulaba *Los Titanes*, dispuesto por el Proveedor Diego de las Casas y los oficiales de la Aduana; siendo el argumento alusivo á la espulsion de los moriscos valiéndose de le fábula de los Titanes, la cual simbolizaba con los temerarios esfuerzos de los moriscos que convocando las fuerzas africanas y turcas como los Titanes acumulando montes á montes, intentaron perturbar la paz y ofender á la autoridad real, como aquellos conquistar el cielo y despojar de él á Jupiter que con un rayo los deshizo y echó al infierno, como Felipe III hizo con los moriscos echándolos al Africa. El otro *Melodrama* titulado: *Las naciones orientales reconocidas á su bienhechor*, fué costeado y dirigido por los jesuitas en su colegio de San Anton; siendo los interlocutores del dicho melodrama, las quince provincias de Oriente vestidas con sus propios y particulares trajes: *Malabar* llevaba por divisa una palma, y en la mano un coco de Maldivia con pimienta: *Aravia* una ave Fenix, y una naveta dorada con incienso: *Persia* un gigante, y perlas en sus conchas de nacar: *Cambaya* tres yervas particulares de su pais, y un vaso de cristal con añil: *Decan* un juego de ajedrez, del que se creen inventores sus naturales, y un vaso de cristal lleno de diamantes: *Bengala* unas cañas de azucar entrelazadas, y un vaso de Habada: *Perú* un perro, y una salva de oro con esmeraldas: *Malaca* duriones: *Samatra*, un cris, arma propia de la gente de esta tierra, y una taza de oro llena de mirra: *Sian* un águila con un palo en el pico: la *China* un Abanillo, y una caja de Charán con almizcle: el *Japon*

unas barras de plata, y un animal, medio pez y medio zorra: *Maluco* un pájaro del paraiso y un cofre de tortuga lleno de la fruta llamada clavo: *Etiopia* un leon con una cruz en las garras, y un vaso de unicornio lleno de oro: y *Ceilan* un elefante, y un vaso de nacar con canela.

Tanto el uno como el otro melodrama, fueron acompañados de pantomimas, bailes artificiosos, vistosas decoraciones, y admirables perspectivas; y la música compuesta, segun un manuscrito francés, por el maestro Enrriché de nacion francesa; mas Teixidor asegura, que dicho compositor era catalan, por haber visto algunas tonadas compuestas en esta misma época por Enrriché ó Enriqué natural de Cataluña.

A su vuelta de Portugal Felipe III cayó enfermo de gravedad en Casarrubios y habiendo recobrado la salud milagrosamente, segun los historiadores, por la intercesion de San Isidro Labrador, cuyo cuerpo fué llevado al instante por la villa y cabildo eclesiástico de Madrid, se hicieron grandes fiestas, y en medio de ellas se ejecutó otro melodrama titulado; *La selva de amor sin amor*, letra del célebre Lope de Vega y música de don Bernardo Clavijo maestro ya de la real capilla. (1) Lope de Vega que insertó este melodrama en el poema titulado *Laurel de Apolo*, en su dedicatoria al almirante de Castilla D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, dice, que lo peor que hubo en la representacion de esta obra fueron sus versos.

Los interlocutores que formaban el argumento de *La*

(1) En el prólogo de dicho melodrama se observa que se nombran los reyes Felipe é Isabel, y esto hace creer que se representó, no en tiempo de Felipe III sino en el de Felipe IV, y probablemente en las funciones que la villa de Madrid celebró por los años de 1623 cuando el príncipe de Gales vino á pedir la mano de la infanta doña Maria.

Selva de amor sin amor, eran : *Venus*, *Amor; Silvio amante de Filis* ; *Jacinto amante de Flora*: *Manzanares* y un coro de tres amores.

La maquinaria del teatro fue inventada por Cosme Lotti, ingeniero de S. M. y director de los jardines y fuentes de Aranjuez; y las pinturas de la escena las hizo el castellano D. Juan Vander.

El argumento de este melodrama como lo describe Teixidor, es el siguiente. «Al concluir una melodiosa sinfonía se corrió el telon y apareció una hermosa y sorprendente decoracion de mar, en donde se veian gran número de peces que fluctuaban segun el movimiento de las olas inquietas con la misma constancia que si fuesen verdaderas. Al fin de este mar, se descubria la Isla de Chipre con su ciudad, castillos, puerto y faro, y algunas naves que haciendo salvas disparaban su artillería, á la cual respondian los de los castillos. Todo esto con un cúmulo tan grande de luces escondidas, que representaba á la vista el dia mas hermoso y sereno. Por un lado de la escena se miraba á el *Amor* revoloteando y disparando flechas á los peces, y por otro *Venus* en un carro tirado por Cisnes, cantó acompañada de una numerosa orquesta (que ocupaba la primera parte del teatro sin ser vista) los siguientes versos :

Cándidos cisnes, que vestís la espuma
De quien yo procedí llama amorosa,
Aunque ella envidia nuestra blanca pluma
La superficie discurrir undosa. etc.

«Todo este soliloquio sin haber visto al *Amor*; pero advirtiendo en él, sin conocerle esclama :

. . . . mas hay cielos!
¿Qué sombra forman vuestros puros velos
que como mengua y crece
trémula por las olas aparece?

Mas no fué sombra vana,
mi hijo es este, ó mal nacida fiera!
Adonde vas amor? Amor, espera.

« El *Amor* contesta, y despues de un diálogo entre los dos, en el cual *Venus* le hace sabedor de la Selva sin amor en las orillas del Manzanares, canta *Amor* la siguiente aria:

Yo parto á España, que volver deseo
por mi real decoro,
flechas quiero llevar de plomo y oro
de desdenes y amores.
Ya parece que veo
las aves suspirar, arder las flores,
las fuentes dilatarse en plata viva
y quejarse la cierva fugitiva.
Así selva traidora, así que sois ahora
el reino de la nieve, Manzanares se atreve
á no pagar tributo al poder mio?
Yo parto á España que volver deseo. etc.

« Concluida esta primera escena ó prólogo de la egloga, hubo una mutacion de escena y se presentó á la vista una selva que representaba el soto de Manzanares, viendose la casa de campo, el puente por donde transitaba gente que entraba y salia de Madrid, y el real alcazar. Silvio y Filis, el uno por un lado y por la parte opuesta el segundo, sin ser visto uno de otro, dan principio á la escena con estos versos:

SILVIO.— Verdes altos laureles
adonde aun vive ahora
de Dafne rigurosa el alma ingrata,
cuyos brazos crueles
el sol adora y dora etc.
FILIS.— Verde bosque sombrio
Florido ameno prado
sagrada selva, á Dafne rigurosa,
claro y apacible rio
de lirios coronado
del honesto desden patria dichosa
y de la casta diosa

habitacion y esfera
donde su paz divina
á libertad inclina
la dulce de los años primavera;
oid mi pensamiento
que vuelve libre á la region del viento.

« Despues de cantar otras dos estancias iguales á estas, se ven los dos pastores y tienen un diálogo en el cual el pastor se muestra enamorado de la pastora, y esta indiferente se ausenta. Silvio solo se queja de su fatal suerte, y sale Jacinto á quien Silvio le cuenta sus amores, mas Jacinto le consuela manifestándole que él es aun mas desdichado porque Flora ni aun quiere escucharlo. Silvio le pregunta de que medio se vale para estar tranquilo en medio de sus males, y Jacinto canta la siguiente aria:

Húyo la ociosidad, que en casos tales
con ella son mayores,
pongo á las aves lazos, siembro flores,
ó persigo á los ciervos fugitivos.
Planto vides y olivos,
ó saco de los corchos otras veces
los panales nativos,
ó pongo cebo dulce á simples peces.

« La escena tercera empieza con un coro de tres amores que aparecen en el aire suspendidos por una máquina. *Amor* se apea de ella, y forma el proyecto de inspirar amor á toda la selva. En la escena cuarta, se lo inspira á las pastoras Filis y Flora disparándolas á cada una su flecha mientras que hacen alarde de su indiferencia al amor que les muestra Silvio y Jacinto. Filis sintiéndose herida canta la siguiente aria:

Repara Flora, y mira
que aquella blanca Tórtola suspira.
¿No ves aquella Cierva
llamar el Gamo, y el pacer la yerba
ocioso y descuidado?

El arroyuelo deste ameno prado
sale á besar las flores
y en lengua de cristal las dice amores.
¿Qué novedad es esta?

« Dueto entre Flora y Filis que dá fin á la escena cuarta.

FLORA.— Ay Filis! ¿porque causa
alma quejosa apresta
al aire Filomena en voz suave,
ya trine, ya se quede en dulce pausa?
FILIS. — Advierte que no hay ave
que no cante de amor, todo suspira,
mira estas vides, mira
como con verdes rúbricas enlazan
estos olmos que abrazan.
FLORA.— Ay Dios! algo sospecho.
FILIS. — Fuego siento en el pecho.
FLORA.— Por la vergüenza que de tí tenia
callaba yo lo mismo que sentia.
FILIS. — No me pesára Flora de ver á Silvio ahora.
FLORA.— Ni á mi á Jacinto, Filis.
DUO. — Ay cielos si lo viera
que tiernos pensamientos le digera.

« La escena quinta es un razonamiento entre Silvio, Jacinto, Filis y Flora. *Amor* luego que vé á los pastores los hiere con flechas de plomo y de tan enamorados los vuelve indiferentes. Flora y Filis viendo á Jacinto y Silvio van á insinuarles su amor, y ellos afectan no conocerlas: *Amor* se burla, y de todo esto resulta un quinteto deleitable.

« En la escena sesta, Manzanares observando el desorden de su selva, conjura á sus ninfas para que prendan al *Amor* y este llama á su madre en su socorro.

« En la septima y última escena viene Venus en su carro, reprende á Manzanares su arrojo, *Amor* hiere á los pastores segunda vez con flechas de oro, y á las pastoras con las de plomo, quedándose como al principio, y finalizando el melodrama con el siguiente coro general.

Queda en los olmos de esta márgen verde
para que siempre la memoria quede
desta historia el ejemplo
en el sagrado templo
de la amorosa fama,
escrito que se llama
de ninfas y pastores,
la selva sin amor, selva de amores.»

Tanto se despertó la aficion en España á la música profana á principio del siglo XVII, que fueron en gran número los particulares que se dedicaron á su estudio, pareciendo que la nacion entera se sustentaba con la armonía. No habia reunion en donde la música dejase de ocupar el primer lugar, desde el real alcazar hasta la mas humilde choza; pues segun Bonnet, hasta los gañanes del campo salian á su trabajo acompañados de arpas, guitarras y flautas, formando armoniosos conciertos.

Rara era la reunion de Señoras y Caballeros en donde no se inventase alguna cancion de las que llamaban *Barcos ó Barquillos*, por consistir el argumento de ellas en algun lance sucedido ó en la misma reunion ó en el paseo de la tarde: y cuando no sucedia lance alguno, el asunto recaia sobre el vestido y tocado de las damas concurrentes, como se vé en el siguiente *Barquillo*.

Cuidado cielos que Nice
os ha robado el color
una tarde que á la Vega
tocada de azul bajo. (1)

El siguiente *Barco* está puesto en música por el compositor Marin y Gracian, muy distinguido en el reinado de Felipe III.

Bercebu cargue contigo
Menguilla de Barrabás.

(1) Vease en las láminas el número 12.

¿ Quién diáblo te ha puesto tanto
azogue á la voluntad ?
Ayer, muy aquí, y hoy muy allá.

—

Reniego de tus mudanzas
en cuyo violento afan
el susto de la congoja
llora la serenidad.
Ayer muy aquí, y hoy muy allá.

—

Tan mudable en el cariño
te llego á considerar
que ignoro cuanto te muda
tu propia facilidad.
Ayer muy aquí, y hoy muy allá.

—

Cada dia eres tan otra
y en génio tan desigual,
que ha logrado la fortuna
de tener con quien trocar.
Ayer muy aquí, y hoy muy allá.

—

Guardate de aquel destino
que sigue á la variedad,
porque no todos los dias
puede conseguir estar,
Ayer muy aquí, y hoy muy allá. (1)

Mientras en Castilla gustaban *los Barcos ó Barquillos*, en Cataluña y Valencia estaban en auge las *Gigas*, especie de canciones de un aire tan alegre que la Europa se las hizo propias. Las poesías con que se cantaban por lo regular eran burlescas y de un metro poco en uso en nuestros dias, como puede verse por estas dos estrofas:

Un mozo Apotacari
N' obre un armári
y trau un suc,
y diu ser bo que pasma
per curar l' asma
de mestre Lluc.

—

Que sua Muller lui doné

(1) Vease en las láminas el número 13.

Que ell abona
Da su virtud:
No obstan, en quan la prove
Mes mal se trove
Ya poc perdud. (1)

Los portugueses en dicha época no fueron inferiores á los castellanos y catalanes ni en la música profana ni en la eclesiástica. Por estos tiempos floreció en Lisboa Eduardo Lobo del que existen algunas cantiñas, cuatros, madrigales etc. en dialecto portugués; y misas, salmos, motetes, y un libro del canto *magnificat* por los ocho tomos impreso en Amberes en el año de 1600.

Lope de Vega hace mencion de algunos aficionados y profesores que mas sobresalieron en su tiempo, en los siguientes versos.

Habla DOÑA ANA DE ZUAZO *y canta*
que todo encanta cuando canta y habla.
Puede DOÑA MARIA DE LOS COBOS
mover las piedras otra vez en Tebas
con los PERAZAS *singulares hombres.* (2)
YSASI *vive por la tecla insigne*; (3)
y en la música RISCO, LOBO, y COTES. (4)
Gracia tuvo del cielo PALOMARES (5)
en cinco cuerdas; *grandes fuerzas tiene*

(1) Véase en las láminas número 14.

(2) Los *Perazas*, fueron una familia compuesta de dos hermanos llamados Juan y Nicolás, los que tuvieron cada uno tres hijos, y tanto ellos como sus padres eran muy célebres tocadores de clavicordio, arpa, archi-laud, laud, violon, guitarra, y vandurria. Con dicha familia podia formarse una orquesta en aquellos tiempos.

(3) Gerónimo Ysasi, fué célebre organista.

(4) Francisco Risco, y Manuel Cotes fueron distinguidos compositores de música teatral; y Alonso Cobo maestro de capilla de la catedral de Toledo, de música eclesiástica.

(5) Pedro Palomares, era singular en la guitarra de cinco órdenes.



é ingenio DON GERÓNIMO DE AYANSA. (1)
De. CRISTÓBAL MATIAS *Madrid dice*
que con cantar y llorar fué un angel hombre,
porque si cantando mereció á los reyes,
á Dios llorando mereció descalzo. (2)
En nombrando á Juan Blas se nombra á Orfeo
pintó el mundo divino de tal suerte
que le sirvió el pincel de voz y lengua etc. (3)

A todos los referidos por Lope de Vega se pueden añadir muchos mas, pero particularmente, segun Teixidor, Gerónimo Galvez maestro del Palau de Barcelona, y Antonio Correa célebre tocador de Lira.

Trasladada la corte como se deja dicho, desde Valladolid á Madrid en 1606, y vueltos á abrir los teatros enmendados y corregidos por los reales decretos que salieron para la policía de ellos, y nombramiento de jueces protectores que revisasen las producciones dramáticas; estas fueron mas correctas y la aficion del público mas decidida.

El célebre Lope de Vega cuya brillante y fecunda fantasía asombró á la Europa entera aclamándolo el fénix de los ingenios y portento de la naturaleza, abre la gloriosa era del teatro español espejo y norma de todas las naciones, y con ella, la nueva vida de nuestra música profana. La mayor parte de sus numerosas obras están adornadas de canciones y coros, y los demás ingenios que brillaron en casi un siglo entero, siguieron la senda trazada por su modelo, el audaz, inspirado y sentimental Lope de Vega. A este portento de la naturaleza nada le era estraño ni pere—

(1) Don Gerónimo Ayansa tenia una gran voz de bajo, y fué cantor escelente y compositor de mucho numen.

(2) De este cantor hemos hablado ya en la pág. 152 de este tomo.

(3) Juan Blas, natural de Madrid, fué gran cantor, tocador de arpa, compositor de música teatral, y célebre pintor.

grino, como dice el sabio y erudito D. Agustin Duran. La teología, la jurisprudencia, la filosofía, las bellas artes, y hasta las mas mecánicas, todo lo abrazaba. «En el teatro de Lope de Vega está consignada toda la ciencia de su siglo y de su nacion, allí sus usos y costumbres, allí su fé y sus creencias religiosas, allí sus principios morales y políticos, allí sus necesidades, gustos y placeres».... Por estas razones conociendo la aficion del pueblo español á la música, la riqueza de nuestras melodias, y el claro ingenio de nuestros maestros, quiso como dominador y soberano del teatro, engalanar sus obras y dar todo el brillo posible al arte musical, haciendo *La selva de amor sin amor*, y otras varias producciones hijas de su estremada aficion por este arte, como lo comprueba en el libro quinto de su Arcadia haciendo hablar á la Música en estos términos:

Están todas las cosas naturales
Ligadas en cadena de armonía,
Los elementos y orbes celestiales,
Aunque contrarios en igual porfía;
Euclides, Aristóteles y Tales
A voces dicen la escelencia mia,
Porque sin mí mover no se pudiera
Del universo la voluble esfera.

—

Consuelo el alma, alegro los sentidos
Esfuerzo el corazon, y á las victorias
Animo los medrosos y afligidos,
Y canto á Dios sus inefables glorias,
A quien los corazones encendidos
De mi dulzura erigen sus memorias;
Soy la que los espíritus espelo,
Y oficio de los ángeles del cielo.

—

Las fieras traigo á mi divino acento,
Los ciervos escuchándome se paran,

Los delfines con grande movimiento
Entre el ceruleo mar mí nombre amparan ;
La fuerza del orfénico instrumento
(Que en todo solo mi valor declaran)
De tubo el curso del tormento eterno
Que es dulce en mar, cielo, aire, tierra, infierno.

La fama de Lope de Vega, llevó su nombre y sus obras á otros climas, asi como las producciones de los demás ingenios que le siguieron ; y los habitantes de esos climas fueron arrastrados por la novedad y valentía de las imágenes y la persuacion y brillantez de la poesía española, á adoptar nuestros usos y nuestras costumbres queriendo ser españoles. Para atestiguar esta verdad, nos valdremos de las palabras del erudito francés Mr. Romey.

« La literatura castellana se constituye el dechado de las demás naciones. Llena Lope de Vega los teatros de España, Nápoles, Milan, Bruselas, Viena y Munich; y varias de sus dos mil doscientas composiciones dramáticas se traducen durante su vida en todos los idiomas de Europa. El influjo que tal vez no se grangeara con la suma perfeccion de sus concepciones, se lo dá la muchedumbre, siendo tan variados y nunca vistos sus asuntos en su plan y desempeño, que viene á fijar una especie de norma general en donde se reflejan todos los pueblos...... Este influjo español trasciende á Inglaterra como se deja ver en Shakspeare y sus cercanos subcesores, traduciéndose al inglés en el reinado de Cárlos II varias comedias de Calderon que siguieron representándose hasta el tiempo de Dryden. Los mismos italianos imitaron y tradujeron el caudal español desde fines del siglo XVI hasta la temporada de Metastasio y de Goldoni. » (1)

(1) Entre los muchos autores estrangeros que pudiéramos citar corroborando las palabras de Romey, citaremos á Mr. Ricoboin el cual se espresa en estos términos: « En el estraordinario número de comedias que tienen los españoles, apenas

« En el primer tercio del siglo XVII todos los escritores de mas reputacion imitaban ó traducian obras castellanas, cuya índole brotaba en las curias de Bahar y de Veiture. Españoles son en la *Astrea* de d' Urfé personajes y costumbres. En la regencia de Ana de Austria el cardenal Richelieu, madame de Metville, Urano y Bemobert escribieron españolizadamente...... »

« Despues del desposorio de María Teresa, pasa una compañía de cómicos españoles á París, dirigida por Sebastian de Prado actor de nombradía en Madrid, y alterna con los comediantes del rey en su propio teatro. Asiste la reina á las representaciones castellanas, y mereciendo estas aplauso, se traducen y ejecutan en francés en los principales teatros, con tanto afan, que en un año se llegaron á hacer tres versiones de una misma obra, pues el voto de María Teresa y de la corte, aumentaban la propension general de los ánimos.»

» No solo se posesionan de la escena francesa nombres y dictados españoles, sino que el idioma castellano arrolla al francés y le hace adoptar un sin número de voces entonadas y pomposas. Estaba en auge por la nobleza, el tributar alabanzas en estudiado galanteo, con jiros armoniosos retumbantes y huecos como solian dedicar los españoles á las damas y á la grandeza, titulándolos agudamente *música celestial* para el oido delicado. Adoptamos sus usos y costumbres. Una palabra embozada, una mirada sospechosa, un ademan equívoco, y aun menos que todo esto, el olvido de la mitad de un saludo ó de un cuarto de acatamiento, bastaban para estoquearse con el primer matachin que salia al encuentro. Se inventaron hasta cincuenta y

se encuentran ideas tomadas fuera, si no que al contrario, sus poetas dramáticos son los que han abastecido de ellas á todos los teatros de Europa.

cuatro modos de disfrazar ó encarecer un mentis. En España se usaba el jugar el cuchillo, la espada y la daga; en Francia con esta clase de armas se enderezaban los entruertos, pareciendo asi mas fino y primoroso por el sin número de reglas que mediaban en aquel trance. Habia el reto grande y el chico, y nadie al salir de su casa, podia contar con volver sano y salvo. A lo mejor, en la primera esquina se tenia que desembainar el acero con el primer transeunte, por un codazo ó pisoton; por lo que, á ejemplo de los españoles, todo caballero adoraba su espada al vestirse, recomendándole muchísimo el volver por su honor, si el lance lo requeria. Consta que en los doce primeros años del reinado de Enrique IV, mas de cuatro mil nobles fenecieron en desafío, y que tan bárbaro desafuero, siguió en aumento en el reinado de Luis XIII apesar de la severidad de los edictos.»

» Se usaban las modas españolas, y hasta la estrañeza de sus trages, pues en tiempo de la *Liga* era Paris un remedo de Madrid. Por donde quiera que se tendia la vista en el paseo, dice un autor hablando de esta época, asomaba únicamente Francia españolizada. Todo mancebito llevaba su barbilla puntiaguda, su especie de orejera, el justillo, las calzas medio caidas, y la valona descompuesta; y todo porta-espadin iba echando plantas y retumbantes juramentos, mirando de reojo á los transeuntes, y retorciéndose el bigote. Se contagiaron tambien los lerdos flamencos, apellidándolos por escarnio, gente de *allende el agua*. Los mas lerdos, andaban erguidos y estirados por no arrugar sus cuellecillos almidonados, acudiendo á cada paso á componer su pechera de encage, queriendo imitar á los franceses, como los currutacos de Oviedo ó de Pamplona tratan de imitar á los elegantes de Madrid.»

» Otro tanto sucedia en Florencia, Palermo, Nápoles,

Milan, y aun en Viena y Munich. Por donde quiera se veian los sombreros de alas anchas, adornados con plumas encarnadas, la larga capa, los borceguies engalanados de encage, y en fin todo el traje usado hoy en el teatro para las comedias llamadas de *Capa y espada*.»

»Se arraigó tambien por largo tiempo en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania, la costumbre de enviar á Madrid á los jóvenes mas distinguidos por su nacimiento ó riquezas, para educarse con los modales y soltura castellana: los palacios de los embajadores de España en las cortes de los reinos referidos, eran el centro y norma del trato mas fino; y la diplomacia española gozaba por todas partes el influjo y la primacía que no alcanzó la francesa hasta el reinado de Luis XIV.»

Siendo todo esto cierto como lo acreditan verídicos y eminentes literatos é historiadores, tanto nacionales como estranjeros, y siéndolo tambien que la música melodramática en Francia, no empezó su era de adelantos hasta el reinado de dicho Luis XIV; nuestra música profana cuyo uso estaba tan en moda en la sociedad mas escogida, y en el teatro modelo del francés, fué como dejamos ya dicho la que dió impulso al melodrama moderno, y sirvió de norma para la creacion de las melodías que hoy envidiamos á Italia y Francia juntamente con sus adelantos en el arte.

CAPÍTULO XVII.

Pareceres sobre los adelantos de nuestra música.—Comes y Ortells.—Música profana y eclesiástica.—Opinion del P. Mariana.—Reflecsiones sobre esta opinion.—Contradiccion de Mariana.—Juegos á lo divino.—Hermanos de la aurora.—Melodía y armonía.—Claudio Monteverde.—Su orígen.—Obras de Ortells y Raban.——Capillas de música.—Aficion del soberano.—Reló de música de Aranjuez.—Danzas ejecutadas en las fiestas de Madrid en celebridad de la canonizacion de San Isidro.—Abuso de los bailes y danzas.

La mayor parte de los que han escrito sobre la historia del arte, están contestes en que nuestra música no llegó á su mayor apogeo hasta fines del siglo XVI y principios del XVII, fundándose seguramente mas que en la verdad histórica, en el desarrollo que tuvo la música profana por esta época; música enteramente nuestra y libre de las estravagancias que importadas del estrangero se habian introducido en la religiosa.

El conde de Florida Blanca en su continuacion á la historia de España, nos dice hablando de fines del siglo XVI, que la música al par que sus hermanas, se desembarazaba del canon y se engrandecia en copiosas armonias, siendo Comes y Ortells los que empezaron á llevarla á la altura que alcanzó en el siglo subsiguiente. Romey asegura, (1) que por los mismos tiempos tomó incremento la hermosa música española de aquella cadencia sencilla grandiosa y patética, produciendo España un sin número de compositores eminentes que trasladaron sus lecciones

(1) Historia de España.

á la misma Italia; manifestando que Valencia fué una de las provincias nuestras á donde se cultivó mas el arte, y nombrando tambien á Comes y Ortells como sus perfeccionadores.

No hay duda alguna de que estos compositores fueron entre otros los que simplificando las ideas exageradas de la mayor parte de los maestros de capilla, hicieron un gran bien al arte músico español: pero tampoco la hay, en que tanto aquellos maestros como los demas que siguieron el mismo rumbo, para marchar adelante en sus obras, tuvieron que dar un paso atras y vuscar en nuestros clásicos compositores, la verdadera escuela española basada en la pureza y sencillez de sus melodías, y en la grandiosidad y magestad de sus armonías, que tanto encarecen los autores citados y otros varios.

Sin embargo de los grandes esfuerzos que se hacian para desterrar del templo las dificultades y estravagancias armónicas, como ya se deja dicho anteriormente, no fue posible conseguirlo en la mayor parte de nuestras catedrales y colegiatas por haberlas hecho patrimonio esclusivo tanto de los sagrados ritos, cuanto de la lengua latina.

La música profana llena de alegría, dulzura y sentimiento, y escuchada en las liras de Montemayor, Garcilaso de la Vega, (1) Baltasar de Alcazar, (2) el duque de Gandia, Espinel, y muchos otros sábios literatos y distinguidos músicos, fué aumentando el número de sus prosélitos de una manera tal, que puso en conmocion á los

(1) Garcilaso de la Vega tañia la vihuela y el arpa, y cantaba con regalado acento los mismos versos que escribia.—Apuntes biográficos de don Adolfo de Castro en el tomo XXXII de la Biblioteca de autores ilustres.

(2) Fue distinguido poeta y gran músico y compositor, poniendo en música sus madrigales.—Biblioteca de autores ilustres tomo XXXII.

fanáticos escritores religiosos de aquel tiempo; y apesar de las diatrivas de estos, de sus escomuniones, y de echar mano de todos los inmensos resortes que poseian para derrocarla, no solo no lo consiguieron por entonces, sino que adoptaron en el templo á mas de los Villancicos, las arias, duos, cantatas, tercetos y cuartetos en lengua vulgar, basadas sus melodías en la pureza y sentimiento de las profanas, para átraer mas la devocion de los fieles á la música sagrada, y apartarlos de la profana á la que tan aficionados se mostraban.

Derrocado en parte el gusto estravagante por la opinion general, comenzáronse á simplificar y hermosear mas con sencillas combinaciones armónicas y espresivos cantos las obras religiosas, dando por resultado las magníficas composiciones que poseen los archivos de muchas catedrales de España escritas en el siglo XVII. Pero esto que era un bien para los adelantos del arte, hizo increparse los ánimos de los acérrimos y fanáticos partidarios del sistema de confusiones, manifestando en enérgicos escritos que la música sagrada habia sido conculcada con cantos profanos, que estos eran perjudiciales á la sociedad porque viciaban sus costumbres encendiendo mas las pasiones con su dulzura, y que las melodías mundanales oidas en la casa del Señor, distraian la imaginacion contemplativa haciéndola pensar en lo que debian olvidar: como si un espresivo canto lleno de sentimiento y de pasion, no fuese mas apropósito para cantar las alabanzas á nuestro Dios y para infundir el respeto y amor por sus bondades y misericordias en los oyentes, que una contínua y monótona algarabía que nada decia al corazon, ni espresaba los conceptos de los ritos sagrados.

Entre los muchos escritores que declararon una guerra cruenta á la música profana y á la religiosa simplificada,

se encuentra el célebre historiador Padre Mariana, el cual en su *Tratado contra los juegos públicos* se espresa en estos términos :

« Muchas cosas hay en los teatros que tienen gran fuerza para corromper las costumbres del pueblo ; y entre estas principalmente los cantares, tonadas y bailes pueden mucho por entrambas partes, ora sea para mover los hombres y despertallos, ora para pervertillos al mal; de los cuales, porque se usan mucho en las representaciones, quiero tratar en este lugar y declarar como, no solamente tienen fuerza para deleitar á los oyentes, sino tambien para mover y despertar en muchas maneras los afectos del alma, de los cuales se componen y con los cuales se gobierna todo el curso de la vida humana. Algunos juzgaron que la música solo se enderezaba al deleite de la manera que el sueño y la bebida se ordenan á reparar las fuerzas del alma y del cuerpo; y no hay duda sino que acarrea grande deleite, porque, como estamos compuestos de números, lo cual declaran el pulso de las arterias, los dias en que la criatura se forma en el vientre de su madre, el parto y otras muchas cosas; de aqui viene que con los números grandemente nos prendamos. Ora sean versos, las palabras compuestas con números, recrean maravillosamente á la manera que cuando el aire pasa por el angustura de la corneta ó flauta causa deleitable sonido, ansi cuando declaramos lo que sentimos con la ley y número de versos, sentimos gusto y deleite: ora con voces sonoras y canto se declaren varios afectos y movimientos del alma, recibimos increible deleite, con el cual, no solo se alivian los cuidados, sino tambien como el hierro al fuego las costumbres fieras y agrestes se ablandan;... si en tanta manera la música reprime los afectos y los mueve, necesaria cosa es que pueda tambien mu-

cho para hacer las costumbres ó buenas ó malas como fuere la música; porque ¿qué cosa son las virtudes ó en que cosa mas se ocupan que en enfrenar los movimientos del ánimo? ¿De donde nacen los vicios, sino de los afectos desordenados, apetito desenfrenado, ira encendida, demasiado temor ó tristeza, lo cual, como los antiguos filósofos tuviesen conocido para ordenar las ciudades y fundallas, juzgaron no ser de poco momento que el legislador tuviese por uno de sus cuidados determinar y establecer de que género de música se debia usar en la ciudad y el pueblo? Asi Platon, de parecer de Damon, afirmó *que nunca en la república se muda la música sin que se siga muy grande mudanza del estado y de las leyes;* por tanto que debe haber grande aviso sobre la manera de música de que los ciudadanos han de usar..... En este tiempo en gran parte ha caido y ninguna cosa pone en menos cuidado á los que gobiernan y á los príncipes que proveer de que suerte de música, unsi el pueblo como los mancebos, usen comunmente; por donde no nos debemos de maravillar que tanta corrupcion de costumbres haya prevalido en estos miserables tiempos, demanera que todos los vicios como hechos un escuadron hayan acometido las ciudades y lugares sin alguna diferencia de sexo, de edad ó calidad de personas, y que se hayan dado á liviandad y torpeza, afeminando comunmente las tonadas y canciones, principalmente con la libertad de los farsantes, corrompiendo y haciendo lasciva á toda la música; y porque se mezclan palabras torpes, compuestas artificiosamente, los cantarcillos torpes, tomados de las plazas, bodegones y casas públicas, con tonadas que sirven á tal propósito, se reducen á la memoria con gravísimo perjuicio de las costumbres, y tanto mayor mal, que de los teatros pasan á las plazas y á las casas particulares, fijados en la memoria con

la torpeza como con engrudo. Detestable torpeza, pero tales son las costumbres. Y como el pueblo cristiano ninguna cosa era razon que escogiese sino honesta y sancta, las alabanzas de Dios y hazañas de los sanctos y varones escelentes, como testifica San Gerónimo que en su tiempo se hacia en Palestina, que los oficiales y labradores, cantando las alabanzas de Dios, aliviaban la dureza de los trabajos; al contrario vemos que se hace, y de noche por las calles, de dia en las casas, ninguna otra cosa se oye sino alabanzas de Venus, quiero decir, cantares de amores, con grande afrenta del pueblo cristiano y de los que gobiernan, que no tienen de esto cuidado alguno, en gran perjuicio de la república. *Y lo que es peor, que no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces cantándose estas torpes sonadas tomadas de cantarcillos vulgares, en la cual falta el sentido y las palabras, y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad, así de los que lo hacen con deseo de agradar al pueblo como principalmente de aquellos que dejan pasar sin mas castigo tan grande impiedad y afrenta, prentendiendo ser tenidos por benignos y palaciegos y populares á costa de la afrenta qae se hace al culto divino y á la religion cristiana.* Quiero acabar tornando á referir que la música del teatro y de los farsantes es una peste gravísima que va corrompiendo por las ciudades y por los lugares las costumbres de los particulares, y poco á poco dándole á beber la maldad, y que los príncipes que se descuidan en esto, que debian tener por muy encomendado, darán cuenta á Dios, y serán vivos y muertos castigados gravísimamente por haber gobernado mal la república, etc. »

Dos consideraciones de sumo interes se ofrecen á primera vista, y tan apropósito de la presente historia, que no podemos escusarnos de consignarlas en este lugar: el

respeto que nos merecen las crónicas del P. Mariana, nos garantiza. Estas dos consideraciones son; primera, conocer el estado de ascendiente, de cultura y de adelanto en que se encontraba la música española cuando aquel historiador escribió el párrafo precedente. Segunda, conocer tambien la raiz, el orígen, el funesto brazo que se levantó para detener y anonadar nuestra música en el triste abatimiento á que se vió reducida.

No se crea que las melodías cantadas en los teatros, reuniones particulares, y plazuelas, que tanto detesta Mariana se introdujeran en las iglesias: la rijidez del culto en aquel tiempo, el poder eclesiástico, y la devocion del soberano, nos dan suficiente autoridad para no creelo. Lo que si creemos es, que simplificadas las composiciones eclesiásticas con melodías dulces y grandiosas, armonías puras y variadas, bella y sencilla modulacion en donde dominaba el género diatónico y los acordes ligados, contrapunto elegante y nutrido de bellas imágenes, ejecucion espresiva y poco uso del género fugado; viéronse derrocados los que faltos de génio y de gusto cifraban su saber en combinaciones estrañas y de puro cálculo; y tenidos por hombres sábios en el arte clamaron contra la verdadera música eclesiástica, fueron oidos por los escritores acostumbrados á la bataola insípida que creian peculiar de los ritos sagrados, sin tener presente la sencillez del canto litúrgico, base magestuosa del canto llano, y escribieron contra la música antigua española resucitada por varios compositores modernos de aquel tiempo.

Almas calcinadas en el fanatismo religioso, querian matar todos los resortes que pudieran conmover el corazon humano, inspirándoles afectos y emociones sensibles que resucitaran los sentimientos generosos y desapasionados, y los placeres alegres é inocentes. La música po-

dia obrar estos prodigios, la música podia disipar el terror y la preocupacion mística que mas ó menos fuertemente dominaba los ánimos de todos los españoles, y he aquí la cruzada levantada por el poder eclesiástico contra la música profana y la sagrada simplificada.

Pobres en sus argumentos dichos escritores; sin fundamento sus palabras; afecto el soberano á la nueva marcha del canto eclesiástico y á las diversiones instructivas y deleitables; y la opinion pública arrastrada tambien por las melodías que la subyugaban conmoviendo sus corazones ya con el sentimiento, ya con la alegría, ora elevando su alma á la mansion del Criador, ora haciéndola comprender los placeres inocentes y gratos de la tierra para descanso de las fatigas y miserías de la vida; sus escritos por entonces no dieron los resultados que deseaban.

Es verdad que era escesivo el número de cantares en idioma vulgar que por entonces se introdujeron en las iglesias, y tambien que mucha parte de ellos tenian música alegre y festiva, como sucedia con los juegos llamados á lo divino, los cologios pastoriles, las endechas y otras varias composiciones: pero tambien es verdad, que la poesía no desdecia del templo; que la música, aunque alegre, no era la de los teatros y plazuelas; que estos cantares se cantaban por el vulgo distrayéndolos y alegrándolos en sus faenas á la par que les infundian respeto á su religion y máximas morales; y que muchos de los juegos devotos, de aquel tiempo, han llegado hasta nosotros si bien adulterados como ha sucedido con otras muchas cosas. (1)

(1) Hay una porcion de estos juegos entre los que citamos dos: uno á los mandamientos y pecados capitales llamado el *codín de codon cuantos dedos tienes en*

En Murcia por los años de 1830 todavía salian los que llamaban en este pais *hermanicos de la aurora* los domingos antes de amanecer, y cantaban á las puertas de los demas hermanos para avisarlos que fuesen á la misa de la aurora dicha á las cuatro de la mañana en verano y cinco en invierno en el convento de Santo Domingo, la siguiente cancion escrita á principios del siglo XVII teniendo por único acompañamiento una campana de mano:

Un devoto por ir al rosario
por una ventana se quiso arrojar,
y la virgen Maria le dice
detente devoto por la puerta sal.
Devotos venid;
hermanos llegad;
que la Virgen Maria os llama,
su santo rosario venid á rezar. (1)

Eramos entonces niños y aun recordamos con placer el efecto mágico que nos producian las sencillas melodías y las letras religiosas en una lengua que entendíamos, can-

tu corazon; y otro á la presentacion del templo, de el *sopla vivo te lo dó ¿para dó?*

1.°

Son los dedos de la mano
un símbolo verdadero
de los mandamientos santos,
brazos del místico cuerpo.
Yo de aquí pienso que vivo
el decir con juramento,
tratándose de las palmas
por estos diez mandamientos.
Estos son dedos del alma
y el guante de aquestos dedos
es el corazon del hombre,
que es donde tiene su asiento.
Y tú, cristiano violento
de tí mismo sé juez;
dime: ¿cuántos de estos diez
pones en ejecucion?
De codin de codon
cuántos dedos tienes en tu corazon? etc.

2.°

La caridad escesiva
inventa juegos de fuego,
y viendo que el mundo ciego
de tal claridad se priva
tomando á Dios que luz viva,
al mismo se lo entregó;
sopla vivo te lo dó
¿para dó?
Para el portal de Belen,
donde está vivo tu bien,
y asi es justo te le den,
pues que para tí nació;
sopla vivo te lo dó, etc.

(1) Véase en las láminas el número 15.

tadas por los *hermanicos de la aurora.* ¡Que sublimidad tiene la melodía que se graba en el corazon del hombre en su niñez y aun en la edad adulta la recuerda con placer y le produce efecto!

La música está basada en la melodía por que ella es la que nos hace sentir, nos conmueve, nos encanta. La armonía sin la melodía es nada. Los acordes desnudos del canto son bien poco para el oido, y el canto sin acordes puede embelesarle y afectar nuestro corazon. Cuando se hacen combinaciones estrañas en la armonía, solo los iniciados en el arte pueden comprender este trabajo; pero el auditorio con tales preludios y acordes inusitados, queda en un himbo porque una serie de sonidos estraordinarios nada dice ni nada significa. Por un abuso de palabras, por un error de la ignorancia se llaman bellezas de armonía á lo que son efectos de la melodía, porque ella solo arregla la entonacion y el movimiento, ella crea el espíritu y el carácter, y ella es quien distribuye las riquezas de la armonía en los acompañamientos simples y figurados, muchas veces mas dignos de ser escuchados que el canto principal.

Música sábia se llama á la que está llena de fugas contrafugas, pasos, cangrizantes, canones etc., pero se le dá este nombre, segun Chabanon, para consolar al compositor de esta improvisacion malévola con un elogio que nada significa porque se condena su obra al olvido: reconócesele por sábio mientras tanto que la mayoría lo tiene por hombre sin genio y sin gusto; y al fin reposa su nombre en un rincon de un archivo, quedando por único recuerdo la portada de su obra pues nadie visita el interior.

Conocemos que toda la esencia de la música está reasumida en la melodía y armonía; que es imposible conce-

bir un canto agradable é inteligible si falta la base armoniosa de los acordes: pero tambien conocemos que no puede formarse una sucesion de cantos agradables sin el fundamento de cantos melódicos; que la melodía existe implícitamente en la armonia; y que esta solo nos manifiesta los sonidos reunidos, mientras aquella nos dá los grados de entonacion, la duracion del tiempo, y la sucesion de estos sonidos.

La música es un lenguaje que tiene frases que comienzan, se suspenden, y se terminan: los caracteres elementales de este idioma son los sonidos, su elocuencia la melodía. Si esta falta, si esta no espresa, si esta se estravia en un caos de confusion incomprensible para el oyente, ya deja de ser música convirtiéndose en un ruido mas ó menos agradable. He aquí el género de música importado que en las iglesias imperaba, y el que tanto defendian los escritores de los tiempos á que nos referimos, en contra de la base fundamental del canto religioso establecida por los concilios y santos padres de la iglesia católica.

Mas si hemos oido al historiador Mariana en su *Tratado contra los juegos públicos*, oigámosle ahora en el capítulo VII de su obra dirigida á Felipe III, y titulada *Del Rey y de la Institucion Real*, y en ella veremos la contradiccion consiguiente del que critica ó defiende una causa por sistema y no por conviccion.

Dice Mariana: «Tiene ademas la música grande influencia para deleitar los ánimos, ya para escitar en nosotros los mas contrapuestos deseos, cosa nada estraña si se atiende á que estamos musicalmente organizados, como consta por las pulsaciones de las arterias, la formacion del feto en el útero, el parto mismo y otros fenómenos constantes de la vida. Se recitan versos; y sujetas las palabras á compás y á medida, halagan con increible suavi-

dad nuestros oidos. A la manera del aire que pasa comprimido por las estrechuras de la flauta, se desarrollan con placer los conceptos de nuestro entendimiento por entre las angosturas del verso y de la rima. Se canta espresando los variados afectos y movimiento de nuestra alma, y nos sentimos al instante bañados en una gran dulzura, y se nos mitigan con aquel deleite los cuidados, y se nos suavizan las mas ásperas costumbres del mismo modo que se ablanda el hierro con el calor del fuego...»

«Las imágenes de nuestros afectos estan espresadas por los distintos compases de la música de una manera mucho mas viva que por la pintura muda, inmóvil, inerte, sin grande influencia en nuestros ánimos. La imágen de un hombre airado pintada en una tabla no nos inflamará por cierto en ira, cosa que podemos afirmar hasta de las demas figuras, por grande que sea la destreza con que estan representadas en el lienzo; mas con la música se espresan de una manera tal nuestros afectos, que se escitan á la vez por cierto poder admirable en los ánimos de todos los oyentes.»

«Por uno y otro motivo creo que la música debe ser tenida en mucho, y como tal enseñada al jóven príncipe, á no ser que se apruebe la fiereza de aquel rey de los escitas, que estando en la mesa y habiendo mandado cantar á Ismenia, dijo á los demas que la oian con sumo placer y encarecian las altas facultades del artista, que para él era mucho mas agradable el relincho del caballo que todos los cantos de Ismenia, con que no hizo mas que revelar cuan rudos y fieros habian de ser su ánimo y su carácter. No sin razon grandes filósofos, autores de instituciones públicas, quisieron que se ejercitase la juventud en aquel arte para que suavizadas las costumbres con la dulzura de la armonía, fuese aquella mas social y humanitaria. Con-

viene pues que se enseñe la música á los príncipes, primero para que sus asiduos trabajos vayan mezclados con suaves y agradables placeres y puedan mezclar lo festivo con lo grave, único medio de alcanzar que no les rindan el cansancio y la fatiga. Abrumado ademas el ánimo por graves cuidados y acostumbrado el cuerpo á los ejercicios de la caza y de la guerra, seria muy facil que se hiciesen los reyes ásperos y crueles si las armonías de la música no resucitaran en ellos esa benignidad y mansedumbre que tan útiles son para que se capten la benevolencia de los ciudadanos. Pero hay aun mas, porque en el canto pueden aprender los príncipes cuan fuerte es la influencia de las leyes, cuan útil el órden en la vida, cuan suave y dulce la moderacion del ánimo. Asi como pues unidos de una manera casi indefinida por sonidos medios los sonidos graves y los agudos resulta música suave, y una voz despedida sin compás hiere desagradablemente el tímpano del oido; haciendo conspirar á un solo punto todos los afectos sin reprimirlos mas de lo que conviene ni relajarlos fuera de la medida resulta tambien una admirable armonía, que arrebata los ánimos de cuantos nos rodean. Si en la organizacion general de la república, y sobre todo en la constitucion de las leyes, guardan unas disposiciones con otras el debido acuerdo, creemos, no solo que ha de existir esa admirable armonía, sino tambien que ha de ser esta mas suave que la que resulta de la dulzura de las voces y de la combinacion de los sonidos. No solo pues ha de cultivar el rey la música para distraer el ánimo, templar la violencia de su carácter y armonizar sus afectos, sino tambien para que con la música comprenda que el estado feliz de una república consiste en la moderacion y la debida proporcion y acuerdo de sus partes. » (1)

(1) Don Diego Saavedra Fajardo en sus célebres *Empresas Políticas* se espre-

No nos detendremos en hacer comentarios sobre las opiniones vertidas por Mariana, dejando este pequeño trabajo al arbitrio del lector, tanto por ser demasiado pesado meternos á analizar un asunto tan claramente resuelto á la simple reflexion, cuanto porque el objeto primordial de nuestra obra nos lo impide. Solo queremos consignar, para que se tenga bien presente, el estado de nuestra música eclesiástica y la importancia y desarrollo de la profana en el reinado de Felipe III llamado el *Piadoso,* y lo poco que á esta dañaron los tiros del fanatismo en el mismo reinado que citamos.

Teniéndose presente lo dicho, no podrá parecer tan estraño, que el estimado por Doni y otros autores como Orfeo de la moderna música italiana Claudio Monteverde, fuera español y hubiese estudiado en su pais; pues no cabe duda alguna que la música profana en tiempo de este compositor tenia mas importancia en España que en Italia. Apoyados en la opinion de varios escritores y en las investigaciones hechas por nosotros, creemos que Monteverde nació en Cartagena y estudió en Valencia bajo la direccion del maestro de capilla de aquella catedral Francisco Comes, y despues pasó á Italia como otros muchos, á ser la admiracion del mundo musical.

Los estrangeros Romey y Viardot, dicen que Claudio Monteverde fué español: (1) Teixidor en el autógrafo que de él conservamos, afirma que era natural de Cartagena;

sa en los mismos términos que Mariana, aconsejando que con la armonía de la música debe avivarse el espíritu de los príncipes, y que siendo la música delicado filete de oro que dulcemente gobierna los afectos, debe levantar el espíritu de los príncipes cantándoles sus trofeos y victorias, recitándoles panegíricos de sus abuelos que les ecsorten y les animen, y cantarlos ellos tambien.

(1) Romey. Hist. de España t. 3.°— Viardot. Estud. sobre la hist. de las Instit. Liter. Teat. y bellas artes de España.

y Perez asegura que el sublime Monteverde era español, que estudió la música y composicion con el maestro Comes, pasando despues á Italia á desempeñar la capilla de música de uno de los príncipes de aquel reino.

Si estos no fuesen suficientes datos para creer que tan célebre genio fuese español, aunque todos los autores que así lo dicen nos merecen respeto, los unos porque como estrangeros no acostumbran á darnos gloria que no es nuestra, y los otros por la imparcialidad verídica de sus escritos; añadiremos que aun existen en Cartagena dos descendientes de la familia de Monteverde segun nos ha informado el erudito escritor Don Felix Ponzoa, quien para cerciorarse y prestar este gran servicio al arte en general, y á nuestra amistad en particular, hizo un viage exprofeso á dicha poblacion.

Despues de estos datos no tenemos duda alguna, en que el célebre autor de la *Ariana* fué español; y como tal lo tendremos, mientras documentos mas feacientes que los presentados hasta ahora en contra de nuestra opinion, no nos persuadan lo contrario.

Si la cuestion de nacionalidad acerca del clásico autor Monteverde se resuelve por los sanos principios de la lógica, habran de concluir universalmente cuantos traten de profundizar sin parcialidad, que Claudio Monteverde nació en España; y preparados estamos contra cualquiera otra opinion que temerariamente lo contradiga, para seguir el hilo de su genealogía que confiamos encontrar en Cartagena donde como ya hemos dicho quedan dos varones descendientes de su familia que conservan su apellido en primer término, ademas de que aun existe en la ciudad de Murcia otra familia con el mismo apellido: pero donde tuvo orígen la celebridad de que tratamos fué en Cartagena.

Ni á Italia ni á España, patrias de tantos clásicos celebérrimos, les hace falta para ornar las sienes de sus notabilidades líricas, un individuo mas en el inmenso número que han producido; pero no es justo que Monteverde, español de nacimiento como lo demuestra su mismo apellido, pase entre los eruditos filarmónicos como estrangero. Si los apellidos patronímicos de Perez, Lopez, Fernandez, Sanchez y otros de su clase se dijese ser italianos, y los de Alamanni, Tassoni, Poliziano, Pulci, etc. españoles; la simple razon se reiria á pesar de la posibilidad de que un español tenga hijos en Italia y un italiano en España.

No hay cosa mas delicada en la sociedad que la administracion de justicia: un testigo no basta, pero impone; dos persuaden, y tres convencen aun cuando un reo se encuentre negativo. Una prueba no es bastante, pero tantas como se ofrecen en favor de nuestra opinion, no pueden despreciarse sin caer en el estremo de la temeridad.

Claudio Monteverde en sus composiciones siguió la originalidad y el estilo peculiar de la escuela española, produciendo su música una sensacion mágica, tanto por la combinacion sencilla é inteligente de las armonías, cuanto por la espresion y dulzura de las melodias; asegurando Doni y otros autores que la música de la *Ariana* era tan propia á las palabras, que entre los profesores y aficionados del siglo XVII (y aun principios del siglo XVIII segun otro escritor moderno) se oia y elogiaba con un entusiasmo estraordinario.

En el madrigal *Cruda Amarilli* (1) segun Martini, Choron, Castil-Braze, Fetis y otros varios, se encuentra la

(1) Véase en las láminas el número 16.

aurora de la tonalidad moderna, y la creacion del acento drámatico, por la introduccion de la sétima y novena de la dominante, la quinta menor y sesta, y la sétima disminuida acometida sin preparacion; pero todos estos efectos de la armonía, dice Perez, (1) se hallan diseminados en las obras de Cómes y aun de Ortells, lo que nos prueba mas claramente la verdad de que Monteverde fué discípulo del célebre maestro español Francisco Cómes. (2)

A este gran maestro le sucedió en el magisterio de la catedral de Valencia, el reputado compositor Ortells á principios del siglo XVII, siguiendo la misma escuela que su antecesor; siendo sus obras reputadas como sobresalientes, y conservándose todavía muchas misas y salmos, una lamentacion para miércoles santo, y dos motetes, uno del Santísimo, y otro de la Candelaria. Del maestro Raban tambien se conservan, segun Viardot, en el archivo de la catedral de Valencia algunas composiciones; cantándose todavía un salmo á la Vírgen de los Dolores, otro para el *lavatorio*, y un *rezo de las tres horas* para la funcion del Corpus.

En el reinado de Felipe III, muchas de las iglesias y monasterios de Madrid tenian sus capillas de música con escelentes maestros y profesores de canto, de las cuales cita Lope de Vega en su *Relacion de las fiestas de San Isidro* á mas de las de las Descalzas y Encarnacion, las

(1) Dice Perez en sus Apuntes « Este maestro que puede llamarse el fundador de la escuela valenciana de donde tan escelentes compositores han salido, fué befado por muchos maestros de su época, y tenidas sus obras como incorrectas, defectuosas y de escaso mérito, por verse en ellas usadas sin preparacion las séptimas sensibles, y la septima y novena resueltas regular é irregularmente: asi como tambien el uso de dos quintas y dos octavas seguidas, esto último ya usado algunas veces por el celebre Cristobal Morales en sus composiciones.

(2) Daremos mas estensas noticias de las obras de Monteverde en el diccionario biográfico de artistas españoles.

de San Felipe, el Cármen, la Trinidad, y la Merced. Las funciones religiosas en el tiempo á que hacemos referencia, eran suntuosas; ocupando siempre un puesto preferente la música, ya para dar mas esplendor á las sagradas ceremonias y atraer mas al pueblo tan aficionado al arte de los sonidos, cuanto porque era del particular agrado del soberano que asistia á casi todas las dichas solemnidades.

La aficion del rey á la música era tanta, que muchas veces cantaba entre los profesores de su real capilla de Madrid: fundó capellanías para varias capillas de música de la corte y provincias de España: las melodías del género profano fuera del templo le divertian y deleitaban en sumo grado, no haciendo caso de los escritos furibundos que contra esta clase de música veian la luz pública; y educó á sus hijos en todo género de música.

En el año de 1577 se puso en la torre de la capilla del real palacio de Aranjuez, el reloj con música de campanillas que hoy existe, fabricado en Toledo por un vizcaino cuyo nombre no hemos podido averiguar. Descuidado este palacio en tiempo de Felipe II por llamar toda su atencion el Escorial, este reloj quedó abandonado y casi se inutilizó; hasta que Felipe III lo mandó componer y arreglar por el placer que le causaba oirlo. De este mecanismo de campanas, se tomó la idea para el órgano que remitió desde Flandes á Cárlos II el conde de Monterrey, y que fué colocado en una de las torres del monasterio de san Lorenzo en el Escorial como se deja ya dicho.

En las fiestas celebradas en Madrid el año de 1620 con motivo de la canonizacion de San Isidro, dice Lope de Vega, que el sitio para los cantores en la iglesia, y los teatros para las representaciones y danzas, tuvieron un gran lugar en la ostentacion y adorno de dichas fiestas.

En la procesion religiosa que en ellas hubo, asistieron las cruces, pendones, cofradías, clérigos, alcaldes, regidores y alguaciles de cuarenta y seis villas y lugares: los estandartes subieron al número de ciento cincuenta y seis; las cruces al de setenta y ocho, y las danzas de Madrid y su comarca á diez y nueve.

Las primeras de estas, eran los cuatro elementos distribuidos en cuatro carros de triunfo de igual arquitectura y de pequeñas dimensiones, para que pudiesen ir en la procesion. El primero representando la tierra figuraba una montaña sobre la cual habia un trono y en él iba sentada una diosa que llevaba en una mano el cuerno de la abundancia, de donde sacaba flores y frutas que á tiempo oportuno esparcia sobre la gente; y delante dos labradores figurando labrar la tierra. La danza que acompañaba á este elemento, era de agricultores con diversos instrumentos del campo y de la música. El segundo carro de triunfo era el del agua, figurando un rio y en su trono la diosa alegórica con una concha en la mano de cuyo centro esparcia agua de olor; y delante llevaba una galera la cual movia sus remos con gracioso artificio. La danza que llevaba este carro, eran doce hombres vestidos de dioses marinos, y su música dos sirenas. El tercero representaba el aire figurado por una nube en cuyo centro estaba la diosa sentada y en continuo movimiento con un globo en la mano: á los lados los cuatro principales vientos; y delante un hombre fingido, que con estremada gracia iba siempre tañendo, significando que todo sonido es causado por el aire. La danza de este carro eran doce pájaros, y la música dos niños figurando grifos, todo imitado artificiosamente. El fuego lo representaba un medio globo encendido sobre el cual iba una ninfa arrimada á un volcan de donde continuamente se veian salir llamas; y la danza la componian

doce hombres vestidos á imitacion de la figura principal.

Despues de estos carros seguia la danza de los gigantes; y tras de esta la del águila de oro acompañada de dos niñas y algunos hombres que al son de una alegre música daban estremadas vueltas. Continuaba la de los oficiales del peso; dos de espadas, y la mejor que lucia con respecto á la música, porque contenia veinticuatro personas vestidas de telas de oro y plata, ricos talles, tocados y plumas. Africa guiaba sus moros, árabes, egipcios y etíopes: Asia sus tártaros, chinos, indios y persianos: América sus floridos, caribes y chilenos: Europa sus españoles, franceses, italianos y alemanes; y conforme á las naciones era la propiedad de las danzas y la armonía de los instrumentos. Siguiendo á esta se via otra danza de doce galeras perfectamente imitadas conducidas por los mismos que danzaban, formando escuadras de capitanes de Malta y bajaes turcos. Despues iban otras muchas de locos, galanes y franceses; una de Brabonel, otra de Melisandra, otra llamada del Emperador, y otra de las gitanas; con un sinnúmero de diversas tropas de ministriles y trompetas repartidas de trecho en trecho.

La aficion de esta época por las danzas era estremada, tanto, que no se reconoce otra en donde mas bailes se hayan inventado, algunos de ellos demasiado oscenos, dando motivo á las diatrivas y fuertes escritos del historiador Mariana y otros; motivo por el cual se enconó mas la guerra contra la música profana, siendo el fundamento de la destruccion de ella antes de concluirse el siglo XVII.

Por las tradicciones mas antiguas de España, vemos constantemente al baile ocupando un puesto preferente, tanto en los espectáculos profanos, cuanto en los devotos y sagrados, siendo la pasion mas favorita de los españoles; pues como dice Cervantes en su Gran sultana:

No hay muger española que no salga del vientre de su madre bailadora.

La mayor parte de estos bailes iban acompañados de recitado, por cuya razon dicho autor los llama en su *Quijote, Danzas habladas*; pudiéndose asegurar que de estos bailes nació nuestro teatro.

En poder del erudito escritor D. Pascual de Gayangos, existe un autógrafo de D. Francisco Bances Cándamo escritor del siglo XVII, en el cual sobre los bailes españoles se lee lo siguiente: « En muchos lugares del Reyno de Toledo vemos hoy en las fiestas mas célebres ejecutar estas danzas mímicas á la sinceridad de sus paisanos; cuya composicion llaman ellos *historia,* y es verdaderamente (como en su lugar diremos) la primitiva y ruda comedia castellana nuestra, no sin gran similitud á los primeros inculpables juegos escénicos que cuenta Livio de Roma. Escríbese primero en un desaliñado romance el sucesso que quieren representar, antiguo ó moderno, en forma de relacion; este le va cantando un músico en voz alta y clara, de forma que le perciba el auditorio, y conforme va nombrando los personages se van ellos introduciendo á la escena, vestidos con la mayor propiedad que pueden, y enmascarados como los antiguos histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos (que la mala expresion de sus toscos artífices hace ridículos en la sinceridad de su rethorica natural) van ellos significando cuanto el músico canta y haciendo cada personaje los movimientos que le tocan del sucesso que se va cantando. No son movimientos deshonesto ni torpes los que estos hacen, como los antiguos mímos, por que tampoco, como ellos, imitan personas viles ni acciones leves; antes lo mas plausible es que introducen en sus historias casos y personages

heróicos, donde es lo mas gracioso ver aquellos rústicos revestirse de la magestad que no conocen, y hacer las acciones mas descompasadas vengan como vengan.»

A fines del reinado de Felipe II se dió mas libertad á esta clase de bailes, particularmente á los compuestos en dialecto gitano, tales como la *alemana,* las *gambetas,* las *zapatetas,* las danzas del *cascabel,* (1) y la *zarabanda,* al cual llamaban tambien segun Esquivel, *jacara, rastro,* y *tárraga.* (2) Estos bailes fueron prohibidos, mas esta prohibicion duró poco tiempo; pues en el reinado de Felipe III, la voluntad popular volvió á ponerlos en uso y á defenderlos contra los ataques de los escritores, y contra la voluntad del gobierno apesar del escándalo que producian algunos de ellos en los teatros, pudiéndose conseguir solamente en el año de 1621 se modificasen algun tanto.

Entre los muchos escritores que reprobaron semejantes bailes, particularmente el de la *zarabanda,* se halla Guevara y Cervantes; y entre los que los defendian, se encuentra Lope de Vega quien asegura que los bailes acompañados de canto, eran mucho mejores que los *entremeses,* en los que solo figuraban hombres hambrientos, quimeristas y ladrones. Las observaciones de este célebre escritor, sin duda hicieron que asi los *entremeses* como las *loas,* se adornasen con canto, baile y pantomimas.

Antes de concluir el presente tomo debemos advertir, que hicimos intencion de continuar en el mismo nuestra

(1) Esquivel en su *discurso sobre el arte del Danzado* dice: «Todos los maestros aborrecen á los de las Danzas de *cascabel,* y con mucha razon por que es muy distinta á la de *quenta* y de muy inferior lugar, y cuasi ningun maestro de reputacion y con escuela abierta, se ha hallado jamás en semejantes chapandacas y si alguno la ha hecho, no habrá sido teniendo escuela, ni llegado á noticia de sus discipulos, porque el que lo supiese rehusará serlo de alli adelante, por que la danza de *cascabel* es para gente que puede salir á danzar por las calles, etc.»

(2) Véase la música del baile de la Zarabanda en la lámina núm. 17.

historia hasta que concluyó en España el reinado de la casa de Austria, para comenzar el tomo tercero en la época que vino á ocupar el trono la dinastía de la casa de Borbon: pero hemos desistido de nuestro propósito, porque consideramos mas propio é interesante al objeto que vamos historiando, no seguir otra crónica que la musical; y como ya hemos llegado al tiempo en que tuvo orígen la *Zarzuela*, que ha renacido para restaurar nuestro melodrama, preferimos dejar aquí el hilo de la historia de nuestra música para volverlo á cojer y continuarlo en el tomo siguiente.

FIN DEL TOMO SEGUNDO.

TABLA

de las materias contenidas en el tomo segundo.

Pág.

CAPITULO XIII.

CAPITULO XIV.

ARTICULO XV.

ARTICULO XVI.

CAPITULO XVII.

FE DE ERRATAS.

Paginas.	Líneas.	Dice.	Léase.
3	8	espñola	*española*
24	25	Mnsungia	*Musurgia*
48	7	del XVI	*del siglo XVI*
52	13 de la nota	1766	1716
95	24	Burci	*Burcio*
97	26	les	*le*
112	25	Egidins	*Egidius*
Id.	28	cristianos	*cristianas*
114	9	causera	*cansera*
165	14	enalteciendo y alabando	*enaltecieron y alabaron*
184	28	la capilla de	*la capilla*
189	7	Rocher	*Rogier*
192	27	Jarretierra	*Jarretiera.*
224	21	cologios	*coloquios*